PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



REPRESENTACIONES VISUALES DE LA NACIÓN EN EL PAPEL MONEDA PERUANO DEL SIGLO XX: EL TERRITORIO, EL INDIO Y LA MUJER

TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN ESTUDIOS CULTURALES

AUTOR

José Alejandro Castillo Bocanegra

ASESOR:

Víctor Miguel Vich Florez

Diciembre, 2020

RESUMEN

La presente investigación analiza las representaciones visuales de cuatro unidades monetarias (la Libra Peruana de Oro, el Sol de Oro, el Inti y el Nuevo Sol) emitidas por el Banco de Reserva (a partir de 1922) y posteriormente por el Banco Central de Reserva (después de 1931). En ese marco, sostengo que las imágenes reproducidas en dichos billetes han sido estructuradas, por los distintos proyectos políticos del siglo XX, desde el patrón de poder de la colonialidad. Es decir, las representaciones visuales de los billetes revelan cómo los discursos sobre la nación se han constituido a partir de un orden colonial (asimétrico y excluyente) sustentado en la clasificación racial de la población que, articulado con el género y la clase, privilegia un modo de ver dominante en el que los sectores blancos, masculinos e ilustrados (o sus imaginarios) son representados, de modo mayoritario, en roles protagónicos en las distintas escenas del papel moneda peruano. Frente a ello, a partir de la teoría postcolonial y los estudios visuales, propongo visibilizar y desnaturalizar aquellas estructuras hegemónicas que, a lo largo del siglo XX, han representado (de manera reiterada) al territorio, el indio y la mujer como elementos subordinados dentro de los discursos visuales de la nación.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es el resultado del apoyo inagotable de múltiples personas. Sin embargo, quiero destacar las palabras de aliento de Víctor Vich que me han acompañado en las distintas fases de esta investigación. Agradezco, asimismo, la generosidad y el respaldo de Liz, Tito, Michael y Mayra. Por último, dedico este trabajo (en representación de mi familia) a mi abuela Orfelina y a mi madre Liceth.



ÍNDICE

1.
INTRODUCCIÓN

Por lo general, a diario, empleamos monedas y billetes en nuestras distintas transacciones comerciales; sin embargo, muy pocas veces nos detenemos a reflexionar sobre los contenidos visuales que circulan en estos objetos de la vida cotidiana. En ese sentido, sometidos a la inercia de la costumbre, nos hemos familiarizado con un conjunto de personajes y escenas que, en la mayoría de los casos, responden a un determinado programa político, social e ideológico, aun cuando no seamos conscientes de ello. Frente a esta circunstancia, consideré que era oportuno realizar una investigación donde, a partir de la teoría postcolonial y los estudios visuales, se revelarán las prácticas de significación, utilizadas en la composición de las imágenes, para producir visiones y significados específicos sobre la nación. En esa perspectiva, mi tesis es un estudio de los repertorios visuales que acompañan a las cuatro unidades monetarias (la Libra Peruana de Oro,[1] el Sol de Oro, el Inti y el Nuevo Sol) emitidas, primero, por el Banco de Reserva del Perú (entre 1922 y 1931) y, posteriormente, por el Banco Central de Reserva del Perú (de 1931 hasta la actualidad).[2] Para lograr tal propósito, voy a analizar cómo se ha representado a la nación en el papel moneda peruano del siglo XX: qué tipo de personajes y escenas se visibilizan, cómo se les representa y qué significados introducen en el imaginario nacional.

Dentro de ese contexto, sostengo que las imágenes de las cuatro unidades monetarias analizadas en esta investigación han sido estructuradas, por los distintos proyectos políticos del siglo XX, desde el patrón de poder de la colonialidad (Quijano 2014: 777). Es decir, las imágenes de los billetes revelan cómo la división del trabajo y las relaciones intersubjetivas se han constituido visualmente a partir de un orden colonial basado en la clasificación racial de la población. Esto, articulado además con el género y la clase, privilegia un modo

[1] La Libra Peruana de Oro fue una unidad monetaria que se introdujo en el Perú en marzo de 1897 durante el gobierno de Nicolás de Piérola. Esta moneda reproducía la imagen de Manco Cápac (en el anverso) y el escudo del Perú (en el reverso).
[2] En 1929, el colapso de la Bolsa de Nueva York generó una crisis monetaria en el país. Esto obligó al gobierno de Luis Miguel Sánchez Cerro a reorganizar el Banco de Reserva del Perú. Es así como, bajo el amparo de la Ley N° 7137 del 18 de abril de 1931, se creó el Banco Central de Reserva del Perú (BCRP) con el propósito de mantener el valor de la moneda y establecer al Sol de Oro como la nueva unidad monetaria (Dargent 1979: 167).

de ver dominante en el que los sectores blancos, masculinos e ilustrados (o sus imaginarios) son representados, de modo mayoritario, en roles protagónicos dentro del discurso visual de la nación. De esta manera, aun cuando el proceso de descolonización en Latinoamérica se inició en el siglo XIX, las imágenes de los billetes continúan reproduciendo y legitimando las asimetrías instauradas por el colonialismo europeo moderno. La colonialidad del poder, en ese sentido, es el patrón de dominación que, incluso después de la independencia latinoamericana, pervive en nuestras sociedades. En términos visuales, las imágenes de los billetes dan cuenta de ello.



Fig. 1 *La Libra Peruana de Oro es la primera unidad monetaria emitida por el Banco de Reserva del Perú a partir de su creación en 1922. Se caracteriza por reproducir un imaginario eurocéntrico.*

Esta permanencia del discurso colonial, anclado en las imágenes, se puede observar desde distintas perspectivas. Por ejemplo, las representaciones visuales del papel moneda peruano de la primera mitad del siglo XX, como es el caso de la Libra Peruana de Oro (Figura 1) y las primeras emisiones del Sol de Oro, se caracterizan por el predominio de un discurso visual eurocéntrico en el que solo aparecen emblemas republicanos y personajes con características occidentales, negando cualquier posibilidad de representación a las clases subordinadas. Posteriormente, a partir de 1968, se realizará un cambio sustancial en la producción iconográfica de los billetes, pues aparecerán, por primera vez, personajes destacados de la historia nacional pertenecientes a los

periodos prehispánico, colonial y republicano (Figura 2). En las imágenes de estos billetes, así como en unidades monetarias posteriores, los emblemas republicanos irán desapareciendo y, en su lugar, se situará como figura destacada de la nación a un tipo de masculinidad hegemónica vinculada a las esferas militar, política e intelectual (Figura 3). Lo subalterno, por su parte, entendido como posición subordinada en cualquiera de sus formas, será visualizado principalmente desde el discurso hegemónico como alegoría, fuerza de trabajo o vestigio de tiempos remotos.



Fig. 2 *En agosto de 1968, en las postrimerías del primer gobierno de Fernando Belaunde Terry, se autorizó la creación de una nueva iconografía, de corte nacionalista, para el billete peruano. Germán Suárez Vértiz fue el encargado de ilustrar esta nueva serie.*

Como se observa en el párrafo anterior, estas representaciones dominantes responden a un orden visual establecido a partir de jerarquías de raza, clase y género que determinan quiénes deben ser preferentemente visibilizados en los billetes (en una escala superior) frente a aquellos que deben ser ocultados o representados únicamente desde el poder (en un eslabón inferior). Esto provoca una distinción entre los que pueden ver/representarse (como sujeto) y los que deben ser ocultados o vistos/representados (como objeto) dentro de la estructura social. Este orden asimétrico, instituido por el colonialismo, el capitalismo y el patriarcado, estimula determinados modos de ver (representados en los billetes) en el que sectores específicos de la sociedad (blancos, burgueses, hombres) son asociados a los ideales de modernidad, racionalidad y autonomía mientras que los demás (indios, pobres, mujeres) son vinculados a la tradición, la irracionalidad y la dependencia, justificándose de

esta manera su invisibilización o subordinación. El indio y la mujer, bajo esa mirada, quedan constituidos como objetos de representación situados en las antípodas del poder.



Fig. 3 *Después de 1968, los personajes masculinos, por lo general blancos e ilustrados, serán las figuras centrales del papel moneda peruano. La mujer y el indio, por el contrario, quedarán relegados a escenas episódicas y marginales.*

En el caso específico de la mujer, al entrelazarse raza, clase y género en los fundamentos de su subalternización, se desentraña el porqué de su lugar limitado (y casi inexistente) en la narrativa visual de los billetes; pues básicamente, es representada desde el discurso dominante de cuatro maneras: (1) como alegoría de conceptos abstractos (en la Libra Peruana de Oro y el Sol de Oro), (2) como vendedora indígena ambulante (en el Sol de Oro), (3) como operaria de la industria textil (en el Inti) y (4) como santa (en el Nuevo Sol). De todos los ejemplos mencionados, la única figura femenina que aparece con una identidad concreta, en la iconografía del billete peruano, es Isabel Flores de Oliva, más conocida como Santa Rosa de Lima. Por el contrario, las figuras masculinas, sobre todo identificables, predominan en el papel moneda peruano desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. Asimismo, a diferencia de los personajes masculinos hegemónicos (que son representados como solemnes e imponentes) o las masculinidades subalternas (que son vistas como pujantes y vigorosas), la mujer es constituida visualmente como figura subyugada a los intereses políticos (la mujer idealizada como alegoría), económicos (la obrera oprimida en la fábrica) y religiosos (la santa sumisa a la

omnipotencia divina). Todas estas representaciones de la mujer en el papel moneda peruano, con menor o mayor grado, naturalizan de forma bastante sutil algún tipo de subordinación.

Frente a lo expuesto líneas arriba, es posible señalar que la nación, definida como "comunidad política imaginada" (Anderson 1993), es un constructo cultural que recurre a un conjunto de estrategias para producir un sentido de pertenencia o identidad nacional donde, por lo general, reina lo heterogéneo. Las representaciones visuales del papel moneda, en ese sentido, funcionan como soportes ideológicos que sostienen una narrativa dominante en la que el patrimonio prehispánico, los personajes coloniales o los héroes republicanos se fusionan de forma acrítica para cohesionar un imaginario en el que se enmascaran los largos procesos de conquista, dominación y explotación al que fueron sometidas las culturas colonizadas; en esa misma línea, se invisibilizan también a los distintos grupos subalternos que conforman el entramado nacional. Por lo tanto, una de las tareas de esta investigación es revelar qué prácticas de significación se han articulado en las imágenes del papel moneda peruano para sostener dichas narrativas con el fin de desnaturalizarlas. Esto, por cierto, nos permite entender que las imágenes no son representaciones neutrales de la realidad; sino, por el contrario, son uno de los tantos instrumentos ideológicos que dan sentido a cómo vemos e imaginamos a los demás, pero sobre todo a nosotros mismos.

1.1. Antecedentes

Aun cuando el objeto de estudio de esta investigación se centra en las representaciones visuales de los billetes emitidos durante el siglo XX, considero que es importante también preguntarse: ¿Qué analogías o diferencias se pueden encontrar con el papel moneda del siglo anterior? En términos generales, hay algunas similitudes, como por ejemplo el uso de alegorías y emblemas republicanos; no obstante, existen también diferencias significativas. La más resaltante de ellas es la representación de escenas costumbristas con personajes de regiones, grupos étnicos y edades diversas. Esto, sin duda, es una característica que es importante destacar en el papel moneda del siglo XIX.

Para entender este fenómeno, es necesario realizar un breve recorrido histórico por los inicios del papel moneda en el Perú, el cual se remonta a los

albores de la República. Específicamente, al 14 de diciembre de 1821, cuando José de San Martín encargó al ministro de Hacienda Hipólito Unanue la creación del Banco Auxiliar de Papel Moneda, conocido también como Banco de la Emancipación. Esta entidad empezó a emitir sus primeros billetes (los cuales no contaban con iconografía) el 30 de enero de 1822 en dos unidades monetarias diferentes: reales y pesos. Debido a la poca confianza en el papel moneda y a la proliferación de billetes falsos, el banco dejaría de funcionar el 1 de agosto de 1823 por orden del presidente José de la Riva Agüero. En los años posteriores, entre 1829 y 1862, se presentarán al legislativo hasta catorce proyectos bancarios. Todos ellos frustrados (Salinas 2011: 155).

Recién el 15 de noviembre de 1862, durante el gobierno del general Miguel de San Román, se funda el primer banco privado del Perú: el Banco La Providencia, bajo la dirección del ciudadano belga Francisco Watteau. Esta entidad inició sus operaciones en los primeros meses de 1863 emitiendo Pesos. Al año siguiente, en 1864, imprimiría los primeros billetes de Sol, cuya principal característica era que solo el anverso tenía impreso un diseño y la parte posterior se encontraba en blanco. Este billete muestra, en la parte central, el monto con su respectiva unidad monetaria; mientras, en la parte superior izquierda y en primer plano, aparece una mujer de pie con una espiga en la mano junto a un niño (podría tratarse de Ceres, diosa romana de la fecundidad y la agricultura). En el fondo se avizora un ferrocarril (símbolo de la modernidad). En la parte inferior derecha, se muestra un caduceo (emblema de Mercurio, dios romano de la prosperidad y el éxito comercial) y dos cornucopias (vinculadas a la abundancia).

La segunda entidad financiera privada fue el Banco del Perú, fundado el 23 de mayo de 1863. Empezó emitiendo billetes de 5 a 500 pesos y, a partir de noviembre de 1864 hasta mayo de 1878, lo haría en soles. De los primeros billetes emitidos por este banco, se distingue el de mil pesos que, entre sus imágenes, tiene como personaje central a un nativo norteamericano con un tocado de plumas acompañado de otro personaje masculino, quienes reposan junto al escudo y la bandera del Perú. Esta representación, de una figura de otro contexto, da cuenta de una época en la que las representaciones de lo prehispánico no eran moneda corriente dentro del imaginario nacional. Por otro lado, es necesario recalcar que, en el periodo entre 1862 y 1877, los bancos

tenían la libertad de emitir sus propios billetes debido a que, dentro de la propuesta liberal del siglo XIX, no se contemplaba la posibilidad de un control o regulación a estas entidades. A esta etapa, por cierto, se le conoce como Banca Libre. Gracias a este fenómeno, los bancos de la época van a producir una gran variedad de repertorios visuales sobre la nación.



Fig. 4 *En el siglo XIX, el Banco Nacional del Perú, cuyas operaciones se iniciaron el 10 de septiembre de 1872, reproduce en el centro de sus billetes de 1 y 2 soles a mujeres indígenas, algo inimaginable en el papel moneda del siglo XX. En sus billetes de 5 soles, además, aparece también un personaje afroperuano.*

Otros bancos fundados en ese periodo son el Banco de Londres, México y Sud América (1863), el Banco de Lima (1869), el Banco Nacional del Perú (1872), el Banco Garantizador (1872) y el Banco Anglo Peruano (1873). Algunas provincias tuvieron también sus propias entidades financieras. El Banco de Trujillo, fundado el 26 de marzo de 1871, fue el primer banco fundado en el interior del país. Le seguirán el Banco de Arequipa (1871), el Banco de Piura (1872), el Banco de Tacna (1872), el Banco de Emisión del Cerro (1873) y el Banco del Valle de Chicama (1873). Debido a la gran variedad de billetes circulantes, el 17 de agosto de 1877,[3] durante el mandato de Mariano Ignacio Prado, el gobierno asumiría la responsabilidad de la emisión del papel moneda de sus asociados (el Banco del Perú, el Banco La Providencia, el Banco Nacional del Perú y el Banco de Lima), así como de la Compañía de Obras Públicas y Fomento del Perú. Los demás bancos, al no estar incluidos en este decreto,

[3] A este periodo se le conoce como la etapa del Billete Fiscal.

quedaban imposibilitados de seguir emitiendo billetes. Luego, el 27 de enero de 1879, se ratifica este decreto y se solicita el canje de los billetes por nuevos circulantes con la denominación República del Perú. Un año después, el 23 de marzo de 1880, el presidente Nicolás de Piérola crea el Inca como nueva unidad monetaria con el fin afrontar los problemas económicos generados por la Guerra del Pacífico (1879-1883).



Fig. 5 *El volcán Misti, que aparece en el billete de 1 sol del Banco de Arequipa, es uno de los pocos paisajes identificables que pueden encontrarse en la historia del papel moneda peruano hasta antes de 1968.*

De esta etapa, en sus inicios fecunda para las instituciones bancarias, surgirá una producción iconográfica caracterizada por su pluralidad, algo que no se será habitual en el billete del siglo XX, cuya única conexión con este tipo de imágenes serán los emblemas republicanos y las alegorías femeninas que representan conceptos abstractos. Por lo demás, el billete del siglo XIX mostrará a niños, mujeres indígenas (Figura 4), un personaje afrodescendiente, animales domésticos e incluso paisajes identificables como el Misti (Figura 5) u obras de arte como *Los funerales de Atahualpa* de Luis Montero. Bajo esa diversidad visual, en la que se pone de manifiesto la inexistencia de un proyecto político coherente que integre un solo imaginario nacional, culmina una primera etapa del papel moneda en el Perú que luego, tras la creación del Banco de Reserva en 1922, dará paso a una nueva fase con sus propias características.

1.2. Estudios visuales

Para poder ampliar este análisis, más allá de los hechos históricos expuestos, he tomado en cuenta también, de la mano de la teoría postcolonial, un conjunto de nociones vinculadas a los estudios visuales con el propósito de tener una guía metodológica que me permita realizar una interpretación fundamentada de las imágenes. Un primer paso, en esa línea, ha consistido en identificar dónde suelen producirse los significados de una representación visual. Según Gillian Rose (2016: 24-47), esto ocurre en cuatro sitios: a) el/los sitio(s) de su producción, b) el sitio de la imagen c) el/los sitio(s) de su circulación y d) el/los sitio(s) de su audiencia. Para el caso de este trabajo, me voy a centrar con mayor detalle en *los sitios de producción* y *de la imagen*. Con el primero, analizaré el contexto económico, político y social en el que fueron producidas las imágenes de los billetes y, con el segundo, la composición y el contenido de sus escenas, así como los significados que estas representaciones suscitan.

Una vez comprendida esta delimitación, el segundo paso consiste en elegir los métodos que posibiliten la descripción, el análisis y la interpretación de los objetos visuales. Para ello, voy a recurrir a la descripción de la forma, el análisis de contenido y la semiótica. El primer enfoque me brinda herramientas para identificar los componentes formales de una imagen fija: el ritmo de la línea, la masa, el espacio, las luces y sombras y el color. El análisis de contenido, por su parte, se enfoca en lo que muestra la imagen. Por ejemplo, (1) el tipo de imagen o género al que pertenece (retrato, bodegón o paisaje), (2) el tema central (un paisaje costumbrista, una alegoría femenina o un retrato histórico), (3) la ubicación o el espacio de una escena particular (entorno rural o urbano), (4) el periodo histórico que la imagen representa (prehispánico, colonial o republicano), (5) las condiciones climáticas o época del año que se muestra (soleado o lluvioso), (6) la hora del día retratada (día o noche) y (7) el instante particular capturado (un hecho histórico, una escena cotidiana) (Howells 2012: 16).

Lo siguiente es indagar qué nos comunican todas esas características y, sobre todo, cómo se articulan determinados signos para producir significados específicos. La semiótica, sin duda, es la metodología más adecuada para responder a estas interrogantes. Para ello, es necesario remontarse al *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure, en donde sitúa al signo como la

unidad básica del lenguaje, el cual consta de dos partes: el significante (o la forma, entendida como sonido o imagen) y el significado (la idea o concepto con la cual la forma está asociada). Con esta distinción, Saussure se encargó de resaltar la naturaleza arbitraria del signo. Por lo tanto, al ser el signo el resultado de la asociación del significante con el significado, se puede concluir que "*el signo lingüístico es arbitrario*" (Saussure 2011: 65-70). Es decir, no existe una relación inherente entre un significante particular y su significado. Esto se puede evidenciar en las diferentes palabras, de distintos idiomas, que se pueden usar para un mismo significado. O también cuando un mismo significante alude a varios significados. De este razonamiento, se puede deducir que la relación entre significante y significado es convencional; por lo tanto, no es fija y puede ser problematizada. Otro aspecto importante, tiene que ver con el argumento de que la diferencia es esencial para la producción de sentido dentro del lenguaje y esto se marca a través de oposiciones binarias. En otras palabras, "el sentido de un concepto o palabra frecuentemente se define en relación con su opuesto directo como en noche/día" (Hall 2010: 457). Estas oposiciones binarias, además, pocas veces mantienen vínculos neutrales; por el contrario, funcionan dentro de relaciones de poder donde uno de los polos es el dominante y el otro el subordinado.

A estas premisas, se suma el trabajo de Roland Barthes, quien explica cómo, en ciertos grupos sociales, determinados signos contienen (de manera soterrada) los valores del sistema dominante haciéndolos pasar por "naturales". Por ejemplo, si tomamos la imagen de un león y la describimos, diremos que representa a un felino carnívoro que, además de tener cuatro patas y una larga cola, posee una abundante melena que le cubre la nuca y el cuello. A este primer nivel de interpretación, en términos de Barthes, se le llama *denotativo*. Dicha imagen, a su vez, podría estar cargada de otros significados (como poder o imperialismo) si se encontrara en un billete, un escudo de armas o una bandera. A este sistema de significación, de segundo orden, se le conoce como *connotativo*. "Ahora bien, [...] un sistema de connotación es el que toma los signos de otro sistema para convertirlos en sus propios significantes; de manera que [...] llamaremos denotada a la imagen literal y connotada a la simbólica" (Barthes 1986: 34).

Barthes (1991: 113), además, va a sostener que el signo de Saussure puede convertirse en un nuevo significante para crear, no solo una connotación, sino un mito. Los mitos, por lo tanto, son connotaciones que parecen ser denotaciones (Lacey 1998: 67-69). De ese modo, enmascaran sus mensajes más profundos por lo que es necesario que deconstruyamos el significado de los mitos para comprender su funcionamiento, como haré con las imágenes de los billetes.

La aplicación de estos enfoques, a las representaciones visuales del papel moneda peruano, resultan de vital importancia si tenemos en cuenta que las imágenes son sistemas de signos cargados de textualidad y discurso que, en cada época, transportan los contenidos de un determinado "régimen escópico" que construye culturalmente lo que se ve y cómo se ve (Rose 2016: 3). El fundamento de esta investigación, en ese sentido, es deconstruir esos relatos visuales hegemónicos que, por lo general, suelen representar la realidad a partir de un orden social excluyente y asimétrico.

En ese marco, en la primera parte de esta investigación, titulada "El territorio como recurso", muestro cómo, a lo largo del siglo XX, las representaciones visuales de los billetes han insertado un conjunto de visualidades dominantes que, a pesar de haber sido producidas en épocas distantes y por corrientes ideológicas antagónicas, insisten en ciertos tópicos en el que se visualiza al territorio, sobre todo, como un recurso natural y cultural que debe ser dominado y explotado. De esta manera, se pone evidencia la matriz colonial que opera en las representaciones visuales del papel moneda, incluso en aquellos gobiernos con tintes nacionalistas.

En la segunda parte, denominada "Una patria nueva sin indios", expongo los distintos mecanismos que, a partir de la racialización del orden social y su tipificación en estereotipos, han producido discursos visuales de lo indígena que lo circunscriben y posicionan en lugares limitados dentro de la narrativa nacional. Es así que el indio aparece, en el billete peruano, de manera intermitente como evocación de tiempos remotos o, también, como fuerza de trabajo. Su representación, además, es producto de una mirada ambivalente que oscila entre el deseo y el desprecio.

Por último, en el tercer capítulo, titulado "Vírgenes para la nación", respondo a la interrogante sobre cómo se ha representado a la mujer en el billete

peruano. Desde ese enfoque, muestro los distintos mecanismos que han posibilitado la invisibilización de la mujer o, desde otra perspectiva, su visualización a partir de determinados estereotipos de género, los cuales, además de limitar su participación simbólica en el papel moneda peruano, promueve su subordinación frente a los hombres.

En síntesis, esta investigación es una nueva lectura del billete peruano que, a diferencia de investigaciones centradas en los aspectos económicos o históricos, coloca lo visual como el elemento protagónico para comprender cómo se han construido, a lo largo del siglo pasado, los distintos relatos sobre la nación. Asimismo, este trabajo reconstruye, a partir de las imágenes del papel moneda, la historia visual de dos sectores subordinados a los discursos dominantes: el indio y la mujer, logrando, con ello, exponer las falacias de las grandes narrativas del progreso moderno que, al negar la realidad histórica, enmascaran sus raíces coloniales.

2.
CAPÍTULO PRIMERO
El territorio como recurso

Las representaciones visuales del papel moneda peruano del siglo XX se pueden clasificar en dos grupos: uno de corte eurocéntrico (de 1922 a 1968) y otro de rasgos nacionalistas (después de 1968). En el primero (vinculado a la Libra Peruana de Oro y al Sol de Oro), predominan los emblemas republicanos, las actividades extractivas, algunas escenas bucólicas y el ferrocarril, como uno de los símbolos del progreso. Estas escenas, estructuradas en su totalidad desde una mirada eurocéntrica, reproducen un conjunto de jerarquías raciales, de clase y de género que privilegian lo occidental como único e ineludible régimen de representación visual. En el segundo grupo (asociado al Sol de Oro, el Inti y el Nuevo Sol) se observa, por el contrario, una producción visual con tintes nacionalistas en el que se introducen, por primera vez, escenarios y personajes históricos pertenecientes a los periodos prehispánico, colonial y republicano, junto a uno de los emblemas más reproducidos en el billete peruano: el escudo patrio.

Aun cuando, por un lado, existen marcadas distancias (temporales, estéticas y políticas) entre estos dos modos de representar la realidad, desde otro punto de vista, es posible reconocer un punto de conexión que articula a ambos enfoques, debido a que, tanto en los billetes con una perspectiva eurocéntrica como nacionalista, se imagina a la nación y al territorio asociados, de forma persistente, con la explotación de sus principales recursos. Estas visualidades dominantes, caracterizadas por su óptica mercantilista, tienen su génesis en el escudo del Perú, el cual descarta cualquier tipo de referencia a las tradiciones precolombinas o a las guerras por la independencia para centrarse exclusivamente en la visibilización de los recursos naturales del país, en sus reinos animal (en la figura de la vicuña), vegetal (en el árbol de la quina) y mineral (en la cornucopia).[4] Desde esa perspectiva, los tres reinos, hoy vinculados a

[4] Esta asociación del territorio sujeto a sus recursos naturales tiene también otro antecedente en las alegorías femeninas que, a partir del siglo XV, empezaron a configurar visualmente al nuevo mundo. Es así que América empezó a representarse, desde la mirada europea, como una mujer desnuda que, además de llevar un penacho de plumas y algunas armas primitivas, aparecía rodeada de una exuberante flora y fauna. En un dibujo del artista holandés Nicolaes Berchem, de la segunda mitad del siglo XVII, aparece esta figura femenina con un nativo que derrama oro a sus pies. Las escenas de fondo, por su parte, muestran el metal

recursos en peligro de extinción, revelan “una evidente utilidad comercial, muy claro en el caso de la cornucopia (por demás, el único elemento propio de la tradición alegórica clásica). El escudo representaba [por lo tanto] una nación definida por su territorio y exaltaba una naturaleza local que excluía al hombre” (Ortemberg 2014: 300).



Fig. 6 *En la Libra Peruana de Oro, las actividades extractivas son desarrolladas por personajes occidentales que, en algunos casos, emplean la tecnología de la época para realizar sus labores.*

2.1. Territorio y explotación

En el caso específico del billete, la interpretación del territorio peruano como un recurso (planteado mayoritariamente desde un enfoque extractivista) se puede encontrar, con sus propias particularidades, en casi todas las unidades monetarias del siglo XX. Las primeras escenas de este tipo, por ejemplo, aparecen en el reverso de la ½ Libra Peruana de Oro (con la actividad petrolera), en el reverso de 1 Libra (con la explotación minera) y en el anverso del billete de 10 Libras (con la extracción del caucho). El rasgo distintivo de estas primeras imágenes (Figura 6) es, sin duda, el carácter excluyente de cualquier tipo de referencia étnica; es decir, todos los personajes retratados comparten rasgos occidentales, a pesar de que la fuerza laboral del país, en aquel periodo, era mayoritariamente indígena. Este dato no es insignificante si tenemos en cuenta que, para el gobierno de turno, liderado por Augusto B. Leguía, el progreso y la modernidad estaban vinculados de forma directa al capital extranjero. Lo

que es extraído de las minas para luego ser transportado en un barco europeo. En la parte superior, entre las nubes, personajes europeos convierten al cristianismo a unos nativos mientras luchan contra el diablo.

indígena, por el contrario, aún no estaba integrado institucionalmente a la nación, aun cuando desde el gobierno se habían establecido, entre 1919 y 1923, algunas medidas para “incorporar” al indio al proyecto de modernización nacional. De hecho, en la primera fase de su mandato, Leguía “respondió políticamente a las nuevas corrientes indigenistas” (Klarén 2004: 306); sin embargo, todo ello no se materializó en las representaciones visuales del billete, el cual mantuvo su naturaleza eurocéntrica.[5]



Fig. 7 *A diferencia de la Libra Peruana de Oro, donde las actividades extractivas son desarrolladas por personajes occidentales, en el Sol de Oro predomina un tipo de masculinidad subordinada que, en todos los casos, ejecuta sus labores sin maquinaria, valiéndose únicamente de su fuerza.*

El quiebre vendría recién en la segunda mitad del siglo pasado, luego de la promulgación del Decreto Supremo N° 295 del 14 de agosto de 1968, propuesto bajo el amparo de la Ley N° 17044, el cual establecía la emisión de un nuevo formato para los billetes del Sol de Oro (Figura 7). Esta nueva iconografía, caracterizada por su planteamiento nacionalista, sería aprobada en las postrimerías del primer gobierno de Fernando Belaúnde Terry, quien, en correspondencia con las imágenes de los nuevos billetes, solía expresar “sus pensamientos mediante frases resonantes y soñadoras, pero a veces enigmáticas, como ‘la conquista del Perú por los peruanos’ y con discursos de un nacionalismo historicista y señorial (como que su política económica sería la de Pachacútec, el noveno inca)” (Contreras 2007: 320). Aunque estas peroratas,

[5] La iconografía eurocéntrica de la Libra de Oro se trasladó también, sin mayores modificaciones, al Sol de Oro cuando se le ratificó como unidad monetaria el 18 de abril de 1931 bajo el amparo de la Ley N° 7126. En esa misma fecha, se promulgó también la Ley N°7137 que creaba el Banco Central de Reserva del Perú, en sustitución del Banco de Reserva.

no siempre se concretaron en el plano real, sí se materializaron en el plano simbólico, convirtiéndose en el preámbulo del gobierno militar de Juan Velasco Alvarado, ya que esta nueva iconografía entró “en circulación recién el 26 de julio de 1969” (Lituma 2011: 73) después de anunciada la Reforma Agraria.

En ese clima de agitación social, el billete peruano mostraba, por vez primera, a personajes indígenas y mestizos tanto con una identidad (como el inca Pachacútec, Garcilaso o Túpac Amaru II) como anónimos (representados en la forma de una fuerza laboral idealizada). Las actividades extractivas, por su parte, son reproducidas en escenas en las que se sublima la fortaleza y tenacidad de la clase trabajadora; mientras, de forma simultánea, se revelan las condiciones extremas en las que ejecutan sus actividades. Esto se observa, sobre todo, en el billete de 50 Soles de Oro, el cual retrata, en el anverso derecho, a Túpac Amaru II y, en el anverso izquierdo, a dos personajes masculinos que, con ahínco y vigor, trabajan en el interior de un socavón minero. Ambos llevan el torso desnudo y, además de su fuerza y vitalidad, cuentan únicamente con herramientas manuales para efectuar su trabajo. Lo mismo ocurre en el billete de 200 Soles de Oro, en el que aparece Ramón Castilla (en el anverso derecho) y tres pescadores (en el anverso izquierdo) sobre una embarcación artesanal, desprovista de cualquier tipo de tecnificación. Del mismo modo que en la Libra de Oro, en estas nuevas representaciones predomina también una mirada extractivista del territorio; sin embargo, esto no quiere decir que las imágenes (de ambas unidades monetarias) sugieran los mismos significados. Al contrario, entre las representaciones de la Libra Peruana de Oro y las emisiones del Sol de Oro (de 1968), hay un tránsito de un discurso imperialista a otro de tipo nacionalista que puede entenderse, asimismo, como la interrupción de un régimen visual que excluye lo indígena y lo mestizo por otro que lo coloca como la fuerza y motor de la nación.

Esta conversión en el discurso visual de los billetes producirá diferencias sustanciales en el modo de representar las actividades extractivas; pues, mientras en la Libra de Oro el trabajo es ejecutado exclusivamente por masculinidades hegemónicas, las cuales aparentan desarrollar sus labores desde posturas reposadas e idílicas, incluso, en algunos casos, sirviéndose de la tecnología de la época, en el Sol de Oro, dichas tareas van a pasar a manos de un tipo de masculinidad subalterna cuyo atributo distintivo es la fuerza y

vitalidad con la que desarrollan sus actividades, a pesar de no contar con las mínimas condiciones laborales. Esto revela, además, dos concepciones estéticas que, en el caso de la Libra, puede asociarse con la corriente neoclásica y sus figuras hieráticas e impasibles y, en el caso del Sol de Oro, con un nacionalismo romántico debido a la exaltación de la patria y el pueblo. De esta manera, al presentar al Sol de Oro desde una postura antagónica, se resquebraja la mirada eurocéntrica de la Libra Peruana de Oro que, hasta ese momento, había representado a la nación en términos excluyentes y de homogeneidad racial enmascarando, además, la explotación y los conflictos que, por esos años, demandaban las actividades extractivas. El Sol de Oro, por lo tanto, hace emerger todo aquello que la Libra suprime y silencia, generando una política (entendida como un asunto estético) que reconfigura el "reparto de lo sensible" (Ranciere 2009: 9-11) al insertar nuevos sujetos y objetos en el discurso visual de la nación.[6]

Como la historia del billete no culmina en el periodo mencionado, esta tríada que involucra territorio, cuerpo y explotación presentará nuevas características en representaciones posteriores. Ese es el caso de los billetes de Mil y 5 mil Sol de Oro, puestos en circulación en 1976 durante el gobierno militar de Francisco Morales Bermúdez, en los que, al reverso de las figuras de Miguel Grau y Francisco Bolognesi, se muestran la actividad pesquera (Figura 8) y minera respectivamente. En estas imágenes, pescadores y mineros son visualizados con cascos, botas y herramientas eléctricas, propios de sectores que han entrado en un proceso de industrialización. Al comparar estas escenas con las representaciones mencionadas anteriormente, pero poniendo el foco en las distintas posturas corporales de los trabajadores, es posible encontrar una línea escalonada en la que el operario o jornalero blanco (de la Libra de Oro de la época de Leguía) aparece relativamente erguido y sosegado; los mineros y pescadores (del Sol de Oro de Belaúnde), enérgicos y combativos; y los obreros (del Sol de Oro de Bermúdez), sumisos y resignados. Esta última representación, de alguna manera, promueve la desvalorización del trabajador como figura social

[6] Para Ranciere la relación entre estética y política es indisoluble, en tanto la primera es un modo de configuración de lo sensible, un reparto de lugares y cuerpos, de voces y silencios; en otras palabras, un orden cuyo quebrantamiento depende de la política. El autor, en esa línea, sostiene que no hay política sino se franquean los límites que el orden, al que denomina "policial", determina como los límites de lo posible.

y, con esas mismas características, se trasladará también al billete de 50 Intis (con la actividad petrolera) y 5 mil Intis (con la actividad pesquera).



Fig. 8 *En las actividades extractivas, reproducidas en los billetes emitidos durante el gobierno de Francisco Morales Bermúdez, se observa un proceso de industrialización y, a la vez, de neutralización de la clase trabajadora. A los personajes de estas escenas, se les muestra sumisos y resignados.*

2.2. Territorio y paisaje

Además de los ejemplos mencionados, otra manera de representar al territorio peruano como un recurso está vinculado a su visualización en forma de paisaje. Por ejemplo, en el billete de 500 Soles de Oro, emitido entre 1976 y 1985, en el que aparece José Abelardo Quiñones como figura principal, se retrata (en el reverso) la rebosante vegetación de la selva peruana en el instante en que es deforestada por la industria maderera (Figura 9). Esta imagen panorámica, en la que se visualiza también un campamento y la maquinaria que traslada la madera talada hacia las márgenes de un río, opta por imaginar la espesura de la selva y sus bosques como fuente inagotable de recursos, excluyendo de esta representación la posibilidad de visualizarla como la morada de pueblos indígenas u originarios, así como el hábitat de infinidad de especies naturales. De alguna manera, frente a la mirada microscópica de las representaciones anteriores en las que el proceso extractivo está enfocado en la fuerza laboral de la nación, en esta imagen, el protagonismo se dirigirá, sin ambigüedades, hacia una mirada macroscópica del entorno y sus recursos.



Fig. 9 *En toda la historia del papel moneda peruano, la selva aparece solo en el billete de 500 Soles de Oro y, paradójicamente, en el momento en que es deforestada.*

La representación de la selva peruana, en ese contexto, está mediada por un discurso colonialista que la retrata como un espacio inhóspito y virginal cuyo único atractivo son sus recursos naturales; por lo tanto, esta imagen del territorio, fragmentada y restringida, naturaliza un expansionismo mercantilista que se antepone a la historia y cultura de aquellos pueblos que, desde tiempos inmemoriales, habitan la Amazonía. Esto revela, una vez más, un discurso hegemónico que entiende al territorio solamente como superficie, suelo o terreno (por colonizar y explotar) y no como la tierra que alberga un conjunto de identidades con un pasado valioso, pero también con una serie de demandas por resolver. En ese marco, se debe considerar lo siguiente:

> El territorio no es sólo el resultado de la superposición de un conjunto de sistemas naturales y un conjunto de sistemas de cosas creadas por el hombre. El territorio es el piso más la población, esto es, una identidad, el hecho y el sentimiento de pertenecer a aquello que nos pertenece. El territorio es la base del trabajo, de la residencia, de los cambios materiales y espirituales y de la vida, sobre los cuales él influye. Desde luego, cuando se habla de territorio se debe entender que se habla de territorio usado, que es utilizado por una población dada (Santos 2004: 80).

Esta definición evidentemente no guarda correspondencia con lo que el billete de 500 Soles de Oro muestra en su representación visual de la selva. Al contrario, en el papel moneda la Amazonía se asocia, de modo específico, con

lo “vegetativo y lo instintivo más que con lo aprendido y lo cultural”; es decir, así como las personas colonizadas son representadas como cuerpo y no como mente, el territorio colonizado (o por colonizar) es visualizado “como materia prima y no como elaboración o actividad mental” (Shohat 2014: 138). Por esta razón, se le representa como un paisaje deshabitado y en pleno proceso de explotación. Al respecto, vale la pena señalar un dato que considero complementario a este argumento. De acuerdo a J.W.T Mitchell, la aparición del paisaje, entendido como un género de la pintura occidental, puede interpretarse como un síntoma del “surgimiento y desarrollo del capitalismo” debido a que la “armonía” buscada en el paisaje europeo puede leerse como una compensación, y a la vez un ocultamiento, de la violencia real perpetrada allí (2002:7). En el caso del billete de 500 soles, dicha realidad no se enmascara y, por el contrario, se la representa como un paisaje postmoderno que, además de revelar la mirada mercantilista que lo estructura, quiebra también aquella visión armónica e idealizada que caracteriza a los paisajes de la modernidad.

2.3. Recursos culturales

Esta visualización del paisaje, sin embargo, es un caso aislado e inusual que no suele predominar entre las representaciones visuales del papel moneda que muestran al territorio peruano. Lo frecuente, en todo caso, como se puede observar en las imágenes que visibilizan al patrimonio cultural de la nación, específicamente a partir de 1968, serán los paisajes equilibrados y libres de cualquier antagonismo como si se trataran de postales destinadas al consumo de la industria del turismo. Los billetes, en esa perspectiva, muestran tanto escenas de reservas naturales como bienes materiales de tipo arqueológico, religioso, político e histórico como la Fortaleza de Sacsayhuamán (en el billete de 5 Soles de Oro), el Lago Titicaca (en el de 10 Soles de Oro), el pueblo de Tinta (en el de 50 Soles de Oro), la iglesia de la Caridad (en el 100 Soles de Oro) o Machu Picchu (en el de Mil Soles de Oro).

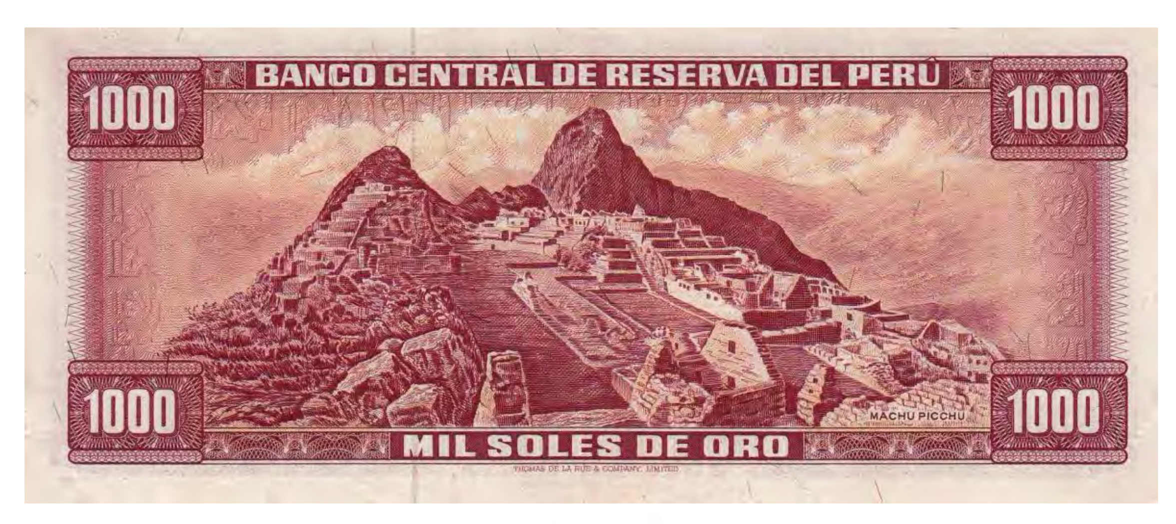


Fig. 10 *La imagen de Machu Picchu es una figura icónica con la que se suele asociar al país en el extranjero. Sin duda, es uno de los destinos clave del circuito turístico global. En el billete, aparece por primera vez en 1968.*

Dentro de este grupo, resulta valioso detenerse en las imágenes de sitios arqueológicos,[7] debido a que estas construcciones prehispánicas han servido de objeto de consumo de la industria turística mundial. La representación de Machu Picchu,[8] por ejemplo, tiene un lugar destacado en el imaginario local y global debido a que es una imagen icónica que se ha reproducido en distintos soportes. En el caso del billete, la primera representación de Machu Picchu aparece en el reverso de Mil Soles de Oro (Figura 10) dentro de una composición que, a diferencia de las imágenes que suelen difundirse en la actualidad, realza las edificaciones de la ciudadela y, en menor proporción, la montaña de Huayna Picchu que habitualmente aparece como un gran telón de fondo. Esto, posteriormente, cambiará en los billetes de 100 Soles de Oro (emitido en la década del setenta) y de 10 Nuevos Soles (emitido en la primera década del presente siglo). En apariencia, estas visualizaciones de lo arqueológico podrían entenderse como representaciones inocuas del paisaje cultural; sin embargo, no lo son. Sobre todo, si tenemos en cuenta que las comunidades indígenas están invisibilizadas dentro de la narrativa del papel moneda y lo único que se presenta de ellas, por lo menos de manera relevante, es su territorio (como recurso natural) o la producción material de sus antepasados (como recurso cultural).

[7] Los sitios arqueológicos que aparecen en el reverso del billete peruano, después de Machu Picchu, son las ruinas de Chan Chan (Mil Intis y 20 Nuevos Soles), Chavín de Huantar (50 Nuevos Soles), el Gran Pajatén (100 Nuevos Soles) y la Ciudad Sagrada de Caral (200 Nuevos Soles).

[8] Es importante mencionar que las primeras imágenes de Machu Picchu publicadas para el consumo global aparecieron en abril de 1913 en la revista National Geographic (Vol. XXIV, Nº 4).

Esto último produce "sujetos arqueológicos" que son apartados de sus vínculos precoloniales e incluso coloniales.

> Revivir [desde esa perspectiva] la historia y la cultura indígenas como arqueología es revivirlas *muertas*. El gesto los rescata simultáneamente del olvido [...] y los reasigna a una edad difunta. [...] [Así como] el discurso europeo del paisaje desterritorializa a los pueblos indígenas, separándolos de los territorios que alguna vez dominaron y en los que continúan haciendo sus vidas. La perspectiva arqueológica es complementaria. Pues ella también obvia la condición de los habitantes conquistados de la zona de contacto como agentes históricos que tienen continuidades vivas con los pasados preeuropeos y aspiraciones y reivindicaciones históricas sobre el presente (Pratt 2003: 134-135).

En consecuencia, como ocurre con la imagen de la deforestación de la selva que prescinde de sus habitantes y se enfoca en el territorio y sus recursos naturales, la perspectiva arqueológica realiza una operación complementaria que, al rescatar exclusivamente los recursos culturales del pasado, va a ubicar y petrificar a las poblaciones nativas en un tiempo remoto. Este planteamiento, en el Perú, tiene conexiones con la ideología del denominado "nacionalismo criollo" que "desde el último tercio del siglo XVIII" y sobre todo en la época de la Independencia tendrá un rasgo recurrente: "la exaltación del pasado inca" y, simultáneamente, "una valoración despreciativa del indio (o lo que por tal se tuviera) en el presente". ¿Cuál era la lógica de esta aparente contradicción? Según la historiadora Cecilia Méndez, al apropiarse y oficializar "un discurso que originalmente perteneció a la aristocracia indígena, los criollos neutralizaban el sentido político que pudieran tener las expresiones propias de los indios" (2000: 32) colocándolos en las márgenes de la nación.

Este procedimiento, sin duda, prolonga una mirada en la que lo indígena es objeto de idealización (cuando se sublima su pasado) y de desprecio (cuando se lo enjuicia en el presente). Esto, por ejemplo, se puede evidenciar, cuando el poder político y mediático, en la actualidad, promociona la grandeza de las culturas prehispánicas y los pueblos originarios en avisos publicitarios destinados al turismo internacional y, de forma simultánea, desestima las luchas de las comunidades indígenas, descendientes de ese pasado, por considerarlas contrarias al progreso y la modernidad. De esa manera, se justifica la permanente usurpación de sus recursos humanos, naturales y culturales que,

desde el poder, solo pueden ser vistos e imaginados como cuerpo, materia prima o vestigio arqueológico. En otras palabras, exclusivamente como objetos de explotación y consumo.

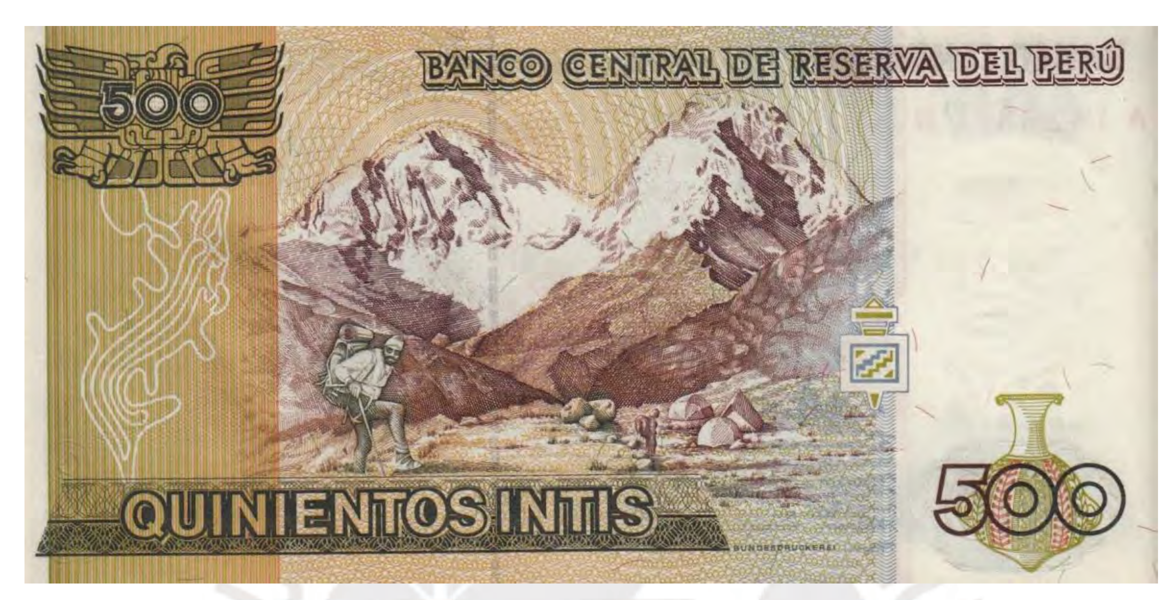


Fig. 11 *En los discursos visuales del papel moneda peruano del siglo XX, configurados desde una mirada mercantilista, se evidencia la utilización del patrimonio natural y cultural como objetos de consumo del turismo.*

Este mismo patrón cognitivo se visualiza en el billete de 500 Intis (Figura 11), el cual muestra (en el reverso) a un montañista con rasgos extranjeros en el momento en que asciende a uno de los picos de la cordillera Blanca.[9] Esta imagen, al igual que las representaciones del patrimonio arqueológico, alude nuevamente a una instrumentalización del territorio al destacar solamente su valor utilitario destinado al turismo internacional. Por otro lado, promueve también el consumo del patrimonio de la nación dentro de un enfoque de desarrollo que depende principalmente de lo extranjero. Estos elementos, en conjunto, permiten establecer una analogía entre el turismo y una nueva dominación colonial e imperialista que instituye un orden asimétrico en el que el país receptor tiene un rol pasivo y subordinado dentro de la industria turística global y, los países del denominado Primer Mundo, un papel dominante en tanto, además de proveer el grueso de viajeros que cuentan con los recursos para realizar viajes de placer, poseen también el capital que es invertido en grandes

[9] En 1975, el Huascarán fue declarado como Parque Nacional con la finalidad de proteger el ecosistema de la cordillera Blanca. Luego, en 1977, sería denominado por la UNESCO como Reserva de la Biósfera y como Patrimonio Natural de la Humanidad en 1985.

cadenas hoteleras, servicios de transporte u operadores turísticos dentro de los países considerados en vías de desarrollo.

En ese contexto, la escena del billete de 500 Intis resulta relevante no solo por lo que visibiliza (en este caso, el espíritu aventurero de un montañista extranjero que se interna en un paisaje exótico e imponente) sino también por todo lo encubre de forma sutil. Por ejemplo, a partir de una lectura meditada de la imagen se pueden extraer un conjunto de significantes antagónicos, en este caso, conectados a las montañas y al excursionista que, a su vez, representan a la naturaleza (no occidental, pasiva, irracional) frente a la civilización (occidental, activa, racional) respectivamente. Por lo tanto, mientras el paisaje de la cordillera Blanca contiene los atributos negativos, el turista extranjero está cargado de los valores positivos que, desde el periodo colonial, han identificado a los colonizadores. La escena, además, reactualiza estas diferencias al colocar al territorio como una mercancía y al turista extranjero como su principal consumidor en una fórmula que promueve un neocolonialismo donde la dominación y subyugación se mantienen inalterables. Esto evidencia que, tanto en el pasado como en el presente, se sigue promoviendo el fatigado discurso de la modernidad y el progreso comprendido, de forma exclusiva, como dominación y explotación de la naturaleza, las personas y su cultura.

3.
CAPÍTULO SEGUNDO
Una patria nueva sin indios

La representación visual del indio (y lo indio) en el papel moneda peruano sigue un trayecto discontinuo e irregular que tiene como antecedente su visibilización en un conjunto de retratos costumbristas de la segunda mitad del siglo XIX, prosigue con su exclusión de la iconografía eurocéntrica en la primera mitad del siglo XX y continúa con su reaparición (desde un enfoque nacionalista) a partir de los últimos años de la década del sesenta del siglo pasado, para culminar, de modo drástico, con su invisibilización en la última década del siglo XX. Para poder analizar en profundidad estas cuatro fases es importante establecer, en primer lugar, un diálogo con aquellas imágenes del indio que fueron producidas, sobre todo, durante el periodo colonial y en las primeras décadas de la época republicana, con el propósito de establecer los antecedentes que han configurado los modos de ver y representar, a este actor social, en el discurso visual de la nación propagado en el billete peruano.

Bajo esa perspectiva, es importante señalar que, durante el periodo colonial, comprendido entre los siglos XVI y XIX, no hubo una representación del indio que lo ubicara como figura nuclear dentro de la producción artística de dicha etapa. “Esto [por cierto] no quiere decir que no existan representaciones visuales de personas de estatus étnico o racial indio antes del siglo XIX” (Majluf 1995: 2). De hecho, en la sociedad colonial, la imagen del indio estuvo subordinada al arte sacro en el que, principalmente, se le puede encontrar en forma de figuras alegóricas, personajes anónimos incidentales y donantes con una identidad concreta. A estas imágenes, se suman también un conjunto de “retratos de los incas y sus descendientes” que, además de estar “vinculados con preocupaciones en torno a derechos y privilegios”, siguieron una agenda política que iría cambiando “a lo largo del curso de la historia virreinal del Perú” (Cummins 2003: 30-46). El género del retrato, en ese contexto, funciona como un elemento diferenciador que traza los límites entre cierta nobleza indígena (con su capacidad política y económica para ser retratados como individuos autónomos) y los indios del común (exentos de cualquier tipo de prerrogativa).

> Por lo tanto, los indios que se representaron en retratos individuales, o como donantes, o los que mandaron a elaborar las genealogías de los incas, buscaron diferenciarse de los dominados asumiendo para ello el código plástico de la pintura occidental. No se tratarían entonces de claros ejemplos de la presencia del indio en la pintura colonial, sino de variaciones nativas de la pintura oficial de este periodo. Hasta que la figura del indio no empieza a plantearse dentro de la pintura como objeto de búsqueda de la identidad nacional, este personaje es usado como un engranaje más de la pintura virreinal, es decir sin ninguna posibilidad de ser individualizado, sujeto a los requerimientos de la obra en cuestión (Mondoñedo 2002: 59).

Esto significa entonces que, en la etapa colonial, con excepción de los indios representados dentro de colectividades anónimas, los retratos individuales no fueron un elemento que pudiese haber sugerido la cohesión de esta casta; sino, por el contrario, “sirvieron para promover linajes y nombres individuales” (Majluf 1995: 2). Frente a esta coyuntura, cabe preguntarse ¿en qué momento acabaron tales privilegios? Al respecto, la historiadora Scarlett O’Phelan manifiesta lo siguiente:

> La rebelión encabezada por el cacique Túpac Amaru, en 1780, y luego, la agresiva campaña que Pumacahua liderara, en 1809, contra la Junta Tuitiva de La Paz, habían convencido a los criollos de la necesidad de avalar la constitución liberal de 1812 en cuanto a la eliminación de los caciques, que, en dos ocasiones, haciendo uso de su capacidad de líderes étnicos, habían promovido movimientos anticriollos. [...] Los Borbones [llevando a la práctica tal argumento] habían conseguido su objetivo de homogeneizar a la población nativa, al descabezar a la nobleza indígena. No es extremo afirmar, por lo tanto, que caciques y cacicazgos expiraban en el Perú virreinal, en los albores de la independencia (O’Phelan 2013: 124-125).[10]

Esta maniobra política, que afectaba directamente a la élite indígena, tendría otro episodio decisivo después de proclamada la independencia del Perú, de manera puntual, a partir de “un decreto de Simón Bolívar expedido en 1824”

---

[10] Con respecto a si estas rebeliones formaban parte de un Movimiento Nacional Inca del siglo XVIII, Scarlett O’phelan sostiene, en su libro *Mestizos reales en el virreinato del Perú: Indios nobles, caciques y capitanes de mita*, que tal afirmación es imprecisa debido a que, en el siglo mencionado, coexistieron dos ramas de caciques, “pero en posiciones encontradas: los reconocidos, que mantuvieron una posición realista, y los postergados, que no lograron ser ratificados ni en su cargo como caciques ni en sus probanzas de nobleza, fueron más proclives a mantener una posición rebelde. A este segundo grupo perteneció José Gabriel Túpac Amaru. El concepto de Movimiento Nacional Inca sugiere una unidad entre los linajes cacicales del siglo XVIII, mientras que los hechos demuestran las serias fisuras existentes en el interior de la institución cacical” (O’Phelan 2013: 57).

(Flores 2005: 9) que abolía los remanentes de los cacicazgos y la nobleza legal por considerarlas incompatibles con el nuevo orden republicano. Con ello, la figura del indio viraba progresivamente hacia un nuevo punto de vista, cuyo principal atributo era su singularización como colectividad homogénea e indiferenciada; mientras, de modo simultáneo, el nacionalismo criollo se apropiaba del incaísmo que en otros tiempos había sido promovido por la desarticulada nobleza indígena. A este tránsito, se anexaba también el discurso de la élite criolla limeña que, en el transcurso de la segunda mitad del siglo XIX, empezaba a encadenar al indio a una geografía específica: la sierra, alentando de esta manera, la circulación de nuevas connotaciones, la mayoría de ellas peyorativas.[11]

> El plural cede paso al singular; el doble género, al género masculino; y la multiplicidad de estados de ánimo, a un solo ‘carácter’. Igualmente, el indio de los ilustrados limeños no habita en todos lados, sino en la sierra. En suma, surge un indio abstracto, que es siempre *el indio*. Este indio [...] preconiza el concepto de indio republicano, sobre cuya base se van a elaborar tanto las visiones hispanistas que lo denigran como las indigenistas que lo ensalzan. Ello se debe a que, no obstante sus diferencias, ambas visiones parten de una concepción dual que asocia indio con sierra y blanco con costa, y que concibe al primero como un personaje postergado en necesidad de redención (Méndez 2011: 78).[12]

Dentro de ese nuevo marco interpretativo van a surgir, paulatinamente, representaciones visuales del indio que, más allá de si son peyorativas o idealizadas, tendrán como atributo distintivo su adscripción a la sierra. Este vínculo se observa, por ejemplo, en pinturas como *El habitante de las cordilleras* (1855) o *El Haravicu* (1858-1868) de Francisco Laso que, además de ser consideradas como obras que introducen por primera vez la figura del indio anónimo como emblema de la nación peruana (Majluf 1995), tienen también la

---

[11] Según Benjamín Orlove, en *Putting Race in Its Place: Order in Colonial and Postcolonial Peruvian Geography*, en el periodo colonial el significante indio no estuvo asociado a una geografía específica; por el contrario, se encontraban indios “en todo el Perú” (1993: 323). Esto ocurrió recién, después de la independencia cuando el discurso geográfico republicano, basado en las teorías del determinismo ambiental, empezó a sugerir que “las personas estaban fuertemente determinadas por las características específicas de las zonas que habitaban” (1993: 324-325). En el caso del indio, “los discursos de la élite nacional” lo asociaron a las tierras altas. “Precisamente como las tierras altas, los indios se convirtieron en un ‘obstáculo’ que impedía la ‘integración’ y por lo tanto retrasaba el ‘progreso’ nacional” (1993: 327).

[12] En su texto *De indio a serrano: nociones de raza y geografía en el Perú (siglos XVIII-XXI)*, la historiadora Cecilia Méndez, partiendo de los postulados de Benjamin Orlove, explica (con fuentes históricas, visuales y literarias) cómo en el Perú decimonónico “el término indio pasó a estar intrínsecamente asociado con la sierra, y la palabra serrano adquirió una marcada connotación despectiva” (2011: 53).

característica de situarlo como morador del ande. Esa misma asociación, se observa también en las escenas de algunos billetes emitidos durante la segunda mitad del siglo XIX, específicamente a partir de 1862, cuando se crean los primeros bancos privados del país y esta ideología (que asocia lo indio con lo serrano) se encuentra en pleno desarrollo. Es así que, desde una óptica idealizada, el indio es representado (en los billetes del Banco la Providencia, el Banco de Londres, México y Sudamérica, el Banco Nacional del Perú o el Banco de Tacna) como un arriero que desciende de las alturas acompañado de sus bestias de carga (Figura 12). Si este personaje tiene un lugar destacado en el papel moneda del siglo XIX se debe a que, en un país donde las vías de comunicación eran deplorables, su labor resultaba imprescindible para conectar a la costa con la sierra y viceversa. Por esa razón, la figura del indio arriero aparece en múltiples grabados y publicaciones de la época; aunque, no siempre representado con estima o veneración. Una muestra de ello es el libro *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres* de Manuel Atanasio Fuentes, publicado en 1866 en Londres, que, en su sección final, titulada "Brochazos y pinceladas", presenta las diversas costumbres y personajes que componen la Lima moderna. En esas páginas, el autor afirma que la mayoría de indios que se observan en las calles de la capital son arrieros, provenientes de la sierra; por lo tanto, sugiere que no pertenecen a Lima o, dicho de otra manera, al mundo moderno. Asimismo, Fuentes describe al arriero como un individuo que, aunque a primera vista parece sencillo y obsequioso, en el fondo es negligente y grosero. Por último, lo excluye del género humano comparándolo con un animal: "se ha dicho que la fuerza de un toro reside en sus cuernos; y el de un hombre, en sus brazos: del indio, en su espalda" (Fuentes 1866: 93). Con esa caracterización, el arriero es representado como el último eslabón de un pasado que no tiene lugar en la modernidad, a diferencia de "la élite criolla de la Lima moderna y civilizada" (Poole 2000: 206) cuya posición, de acuerdo al autor, es central y protagónica en ese nuevo contexto. Este pensamiento, sin duda, guarda correspondencia con la visión hegemónica que, hasta la década de 1860, había promovido la oligarquía terrateniente, la cual consideraba al indio como "un ser inferior al que había que explotar o proteger, pero al que no se le podía conceder los mismos atributos que a los ciudadanos" (Krystal 1991: 27).



Fig. 12 *El indio representado como arriero es la figura que predomina en los billetes del siglo XIX. En algunos casos se lo representa junto a sus caballos y en otros con mulas o llamas. En la mayoría de estas imágenes, además, se le retrata descendiendo de las montañas.*

De este modo, frente a la persistente asociación del indio con la sierra, interpretados además como factores obstructores del desarrollo del país, la figura del arriero irá desapareciendo progresivamente del imaginario nacional. En el papel moneda, esto se puede observar a partir de 1877, con la creación del billete fiscal, denominado República del Perú, y su iconografía caracterizada por intercalar personajes de la mitología clásica con elementos como el escudo patrio o el ferrocarril. Es así como el indio, a través de la figura del arriero, se irá descartando poco a poco de las representaciones visuales de la nación. De hecho, en el periodo posterior a la guerra del Pacífico (1879-1883), en una publicación titulada *Lima Antigua. Tipos de antaño* de Carlos Prince, publicada en 1890, se decreta la extinción del arriero, señalando que "con la implantación de las distintas líneas férreas" (1890: 25-26), el trabajo de este personaje empezaba a disminuir y, particularmente en Lima, sus servicios eran cada vez menos necesarios. Tal afirmación, por cierto, coincide con un nuevo proceso en el que, a mediados de esa década y de manera progresiva, "no sólo se van a ir recuperando los niveles de producción logrados antes de la guerra del Pacífico, sino que un desarrollo mercantil de nuevo signo -el del capitalismo- redefinirá el contexto socioeconómico de la época." (Yepes 1988: 137). Este periodo, denominado por Jorge Basadre como "República Aristocrática",[13] se extenderá

[13] "En su definición más simple esta denominación describe una sociedad gobernada por las clases altas, que combinaba la violencia y el consenso, pero con la exclusión del resto de la población. Asimismo, el término alude a un orden señorial, a una democracia limitada y a un país todavía desintegrado socialmente,

“con breves interrupciones, desde 1895 hasta después del final de la Primera Guerra Mundial, en 1919” (Klarén 2004: 255).

Lo que vendría luego, tras el debilitamiento de la oligarquía civilista, es la fase conocida por los historiadores como el Oncenio de Leguía (1919-1930),[14] etapa en la que, a través de un régimen autoritario, se propició el desarrollo de los aparatos del Estado, la irrupción de las clases medias en la política nacional, el crecimiento urbano y la centralidad del capital norteamericano en la economía peruana. En ese marco, además, en consonancia con los movimientos indigenistas de la época, Leguía se autoproclamó como “Protector de la raza indígena” y su gobierno pregonó (por lo menos en sus primeros años) un indigenismo oficial que se tradujo en distintas iniciativas.

> Por ejemplo, creó una Oficina de Asuntos Indígenas en 1920, dirigida por el distinguido sociólogo Castro Pozo, y estableció un feriado nacional para celebrar el Día del Indio. Ambas medidas indicaron la intención que el gobierno tenía de asimilar institucionalmente al indio a la corriente principal de la nación. El mismo sentido tuvo el reconocimiento oficial de las comunidades de indígenas en la nueva constitución de 1920, el primero de este tipo en la historia de la república (Klarén 2004: 307).

Para entender la complejidad de este nuevo proceso de reivindicación del indio, es necesario considerar que los discursos del indigenismo estuvieron, desde sus orígenes, atravesados por los debates políticos que, desde diversos frentes, se desarrollaron en los centros urbanos en torno al problema indígena. Al respecto, Efraín Kristal (1991: 26-36), en su libro *Una visión urbana de los andes. Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú 1848-1930*, manifiesta que, hasta la década de 1860, la oligarquía terrateniente se había encargado de alimentar la idea de que el indio era un ser inferior al que, explotado o protegido, no se le podía otorgar su ciudadanía. Por su parte, la oligarquía exportadora, surgida durante la época del guano a mediados del siglo XIX, consideraba que el indio debía ser gradualmente integrado a la civilización moderna bajo la guía de gobernantes ilustrados que, poco a poco, irían eliminando de la nación

---

donde la sociedad civil era aún demasiado incipiente como para hacer representables sus intereses frente al Estado.” (Contreras 2007: 199)

[14] En *Historia de la corrupción en el Perú*, Alfonso W. Quiroz sostiene que “el Oncenio de Leguía fue claramente el más corrupto de la era de la modernización y compite con los niveles de corrupción alcanzados posteriormente por los regímenes de las décadas de 1970 y 1990” (2013: 239).

cualquier rasgo de la cultura indígena, sosteniendo, además, que el lugar de estas manifestaciones eran los museos o el objeto de historiadores. Una tercera facción, surgida como un subgrupo de la anterior, pero antagónica en cuanto a sus intereses, manifestaba que la exportación no era una prioridad sino la industrialización y modernización del país de la mano de la inversión extranjera y la inmigración. Además, para los partidarios de esta postura, entre los cuales se encontraba Leguía, la emancipación del indio solo era posible a través de su educación.

3.1. El indio ausente

Como se puede observar, tanto en los postulados de la oligarquía exportadora como de la élite industrial, el indio era examinado desde una mirada paternalista que lo situaba como un elemento excluido que, en el mejor de los casos, debía ser integrado a la nación. Para las élites criollas, por lo tanto, el indígena no tenía un lugar específico en el imaginario visual del papel moneda peruano, lo cual lo convertía en una figura casi irrepresentable y, la mayoría de las veces, en un personaje ausente. Esto último se puede constatar en los primeros billetes de la Libra Peruana de Oro emitidos por el Banco de Reserva del Perú,[15] después de su creación el 9 marzo de 1922, cuya iconografía (además de reproducir las mismas imágenes de los cheques circulares de 1918) eliminaba cualquier referencia étnica, histórica o cultural que pudiese identificar al país. Por el contrario, lo que predominaba era un imaginario occidental en el que, incluso, una actividad como la extracción del caucho (Figura 13) era desarrollada por un hombre blanco en un ambiente sereno y pacífico, cuando, en realidad, esta labor "era un sistema de explotación salvaje, primitivo y silvestre que depredaba recursos y expoliaba a los nativos y a los serranos enganchados que se llevaba a trabajar a la Amazonía" (Contreras 2007: 216).

[15] La Libra Peruana de Oro fue una unidad monetaria que circuló en el país entre 1898 y 1930.



Fig. 13 *Al estar estructurada desde un imaginario eurocéntrico, el indio está invisibilizado en la Libra Peruana de Oro. Incluso, una labor como la extracción del caucho, que había sido realizada por nativos en condiciones inhumanas, en el billete de 10 Libras, es desarrollada por un personaje occidental.*

En consecuencia, la imagen reproducida en el billete de 10 Libras oculta, por un lado, la labor protagónica de las comunidades indígenas en las actividades extractivas y, por otro, encubre el abuso y la explotación de la que eran objeto. De este modo, al promover una narrativa visual de la nación como una comunidad homogénea y blanca, exenta de conflictos, no solo se estaba camuflando el patrón de clasificación social y dominación sustentado sobre la noción de raza,[16] sino también la explotación ejercida sobre el trabajo de las poblaciones nativas en manos de un capitalismo salvaje. La escena del billete, en esa línea, reproduce una realidad falaz en la que, detrás del jornalero blanco que realiza sus actividades erguido y en calma, en realidad se esconde el indio encorvado y sometido al que, como una pieza incómoda, se oculta del discurso visual de la nación para no revelar las fisuras e incoherencias de los proyectos políticos de la época.

3.2. Indios marginales

Aunque la invisibilización del indio es una característica reiterativa en la mayoría de unidades monetarias del papel moneda peruano, no hay que desestimar el

[16] "El color de la piel fue definido como la marca 'racial' diferencial más significativa, por más visible, entre los dominantes / superiores o 'europeos', de un lado, y el conjunto de los dominados / inferiores 'no-europeos', del otro lado. De ese modo, se adjudicó a los dominadores / superiores europeos el atributo de 'raza blanca', y a todos los dominados / inferiores 'no-europeos', el atributo de 'razas de color'. La escalera de gradación entre el 'blanco' de la 'raza blanca' y cada uno de los otros 'colores' de la piel fue asumida como una gradación entre lo superior y lo inferior en la clasificación social 'racial'" (Quijano 2014: 319).

hecho de que, después de 1968 y antes de 1991, en el Sol de Oro y el Inti respectivamente, se pueden encontrar algunas representaciones episódicas de personajes indígenas. En el reverso del billete de 10 Soles, por ejemplo, se puede observar una imagen panorámica del lago Titicaca en el que aparecen navegando tres indios. De hecho, al tratarse de un paisaje, los personajes no tienen un rol protagónico dentro de la escena y lo que se destaca, en todo caso, es el entorno natural. En otra imagen, reproducida en el anverso izquierdo del billete de 500 Soles (Figura 14), a diferencia de la escena anterior en la que las figuras humanas son un elemento minúsculo, se muestra a cuatro indios en un retrato grupal mientras unen esfuerzos para anclar lo que parece la estructura de una edificación. Lo que conecta ambas imágenes, más allá de sus diferencias, es la representación visual del indio como colectividad anónima e indiferenciada que, además, sirve de contrapeso a los retratos individuales de los personajes considerados ilustres. En otras palabras, si se analiza con detenimiento, por ejemplo, el billete de 500 Soles, se puede afirmar que en sus imágenes el indio simboliza a la masa anónima (y el cuerpo), mientras el retrato de Nicolás de Piérola a la individualidad (y la mente) que, a su vez, no son otra cosa que la oposición binaria entre naturaleza (primitiva) y cultura (civilizada).



Fig. 14 *En el Sol de Oro, el indio siempre aparece en retratos colectivos, en los que se destaca su energía y fuerza.*

Una conexión similar se puede establecer en las imágenes del billete de 10 mil Soles, emitido entre 1976 y 1985, en el que aparece, en el anverso, el Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) y, en el reverso, dos escenas distintas: la de un indio trabajando la tierra con una chaquitaqlla, en lado izquierdo; y la de un

jornalero (probablemente un inmigrante chino) recolectando algodón, en la parte central (Figura 15). En esta composición, el retrato se utiliza como símbolo de prestigio y distinción, a diferencia de las imágenes del indio y el jornalero que se encuentran insertas en escenas cotidianas y corrientes. En ese sentido, Garcilaso encarna, no solo el mestizaje, sino sobre todo la actividad intelectual; mientras el indio, el trabajo manual. En esta interpretación, asimismo, las posturas de los personajes posibilitan también el análisis de las imágenes: Garcilaso, por ejemplo, tiene la frente en alto y la mirada dirigida al espectador como expresión de honra, mientras el indio inclina la cabeza con el cuerpo encorvado en clara señal de subordinación. Este tipo de composiciones, que sin duda restringen las representaciones del indio, se van a mantener inalterables en el papel moneda. Las imágenes del reverso, incluso, serán reproducidas nuevamente en el billete de 10 Intis,[17] aunque esta vez, paradójicamente, acompañadas (en el anverso) del retrato de Ricardo Palma (1833-1919), célebre intelectual que, aun cuando contribuyó a configurar una imagen del Perú con sus *Tradiciones peruanas*, tuvo una mirada peyorativa del indio. De hecho, sus simpatías políticas, vinculadas a la oligarquía terrateniente tradicional y a la Iglesia, lo ubicaban en el núcleo duro del pensamiento criollo.



Fig. 15 *El único retrato individual del indio en el papel moneda peruano del siglo XX es el que aparece en los billetes de 10 mil Soles de Oro y luego en el de 10 Intis: trabajando la tierra. En el anverso de estos billetes se encuentra Garcilaso de la Vega (en el Sol de Oro) y luego Ricardo Palma (en el Inti).*

[17] El Inti entró en vigencia a partir del 1 de febrero de 1985, de acuerdo con la Ley 24064, de fecha 12 de enero de 1985, y circuló hasta 1991.

En resumen, estas imágenes antagónicas, reproducidas en el billete peruano, revelan un orden visual asimétrico que guarda correspondencia con lo que Aníbal Quijano (2014: 800-802) ha denominado como elementos nucleares del eurocentrismo: el dualismo y el evolucionismo. El primero, se caracteriza por establecer una distancia (generada a partir de la clasificación racial de la población) entre lo no europeo (considerado primitivo y tradicional) y lo europeo (asumido como civilizado y moderno). De esta manera, se justifica lo segundo: un evolucionismo lineal y unidireccional que ubica a lo no europeo en un estado cercano a la naturaleza y a lo europeo en la cúspide de la civilización y el progreso, de modo que todo lo no europeo es asumido como pasado. Para esta maquinaria de clasificación social y racial, el color de la piel sirve como elemento identificador entre dos polos: lo blanco (superior) y lo de color (inferior). En el billete, sin duda, este patrón cognitivo es el instrumento que, por un lado, naturaliza la supresión del indio (en la Libra Peruana de Oro) y, por otro lado, justifica su marginalidad (en el Sol de Oro y el Inti). Asimismo, desde esta perspectiva y específicamente en el Sol de Oro (de 1968), se plantea un relato visual caracterizado por un evolucionismo histórico en el que el incanato es el origen, la colonia una transición y la república criolla el último destino. Estos tres periodos coexisten, además, de forma armónica e integradora presentando, en el anverso de los billetes de 5 a 1000 Soles, las representaciones de lo inca (Pachacútec), lo mestizo (Garcilaso) y lo criollo (Piérola), aparentemente, exentos de cualquier antagonismo. Dentro de esta gradación racial, el indio aparece como un personaje episódico, relegado a los bordes del papel moneda y si tiene algún tipo de protagonismo es a través de sus antepasados, situados en un tiempo remoto. Evolucionismo y dualismo, en esa línea, sirven entonces para naturalizar y fijar indistintamente, en términos visuales, la supuesta insignificancia y subordinación del indio.

Frente a estas evidencias, debo manifestar que las exiguas representaciones de personajes indígenas, reproducidas en el billete peruano, demuestran que el poder no solamente se ejerce en términos de coerción o represión física, sino también en términos culturales y simbólicos, en tanto solo algunos tienen la potestad de marcar, asignar y clasificar, a otros, dentro de un determinado régimen de representación, empleando, además, la estereotipación como “un elemento clave en este ejercicio de violencia simbólica” (Hall 2010:

431). En el billete peruano, donde el poder de representar parecería proceder de una mentalidad eurocentrada, el indio es visualizado de acuerdo a ciertos estereotipos que, tras fijarlo a unos cuantos rasgos, lo maniatan simbólicamente. En la Libra Peruana de Oro, por ejemplo, se puede deducir que la estereotipación del indio, como un individuo irracional, atrasado y supersticioso, sirve para justificar su exclusión del discurso visual del papel moneda, el cual, además, está enmarcado dentro del proyecto modernizador criollo que entiende a la modernidad y el progreso como sinónimos de racionalidad, rechazo a la tradición y orientación al futuro. Todo lo que, para la ideología dominante y criolla, el indio no representa. La estereotipación, por lo tanto, es un instrumento que preserva un determinado orden simbólico y social.

> Establece una frontera simbólica entre lo “normal” y lo “desviante”, lo “normal” y lo “patológico”, lo “aceptable” y lo “inaceptable”, lo que “pertenece” y lo que no pertenece o lo que es “Otro”, entre “internos” y “externos”, nosotros y ellos. Facilita la “unión” o el enlace de todos nosotros que somos “normales” en una “comunidad imaginada” y envía hacia un exilio simbólico a todos ellos -los “Otros”- que son de alguna forma diferentes (Hall 2010: 430).

Desde esa óptica y frente a lo reproducido en los billetes, el indio siempre es visualizado como el “Otro”, el que se encuentra “más allá del ámbito de la razón” (Prakash 2001: 61), tanto en las representaciones que lo excluyen como en las que buscan integrarlo dentro del discurso visual del papel moneda. De hecho, entre estos dos polos, se revela una mirada ambivalente que, por un lado, lo desprecia y oculta (en la Libra Peruana de Oro); y, por otro lado, manteniendo las jerarquías raciales, lo ensalza y expone (en el Sol de Oro). Esta aparente contradicción, en realidad, contribuye a preservar la hegemonía criolla, pues permite visualizar al indio, intermitentemente, como “un objeto de deseo y de irritación” (Bhabha 2002: 92) posibilitando, con ello, la producción de discursos que transitan entre el fetiche y la fobia. En ese sentido, la figura del indio es instrumentalizada por las élites dominantes que, de acuerdo a su conveniencia, lo representan con atributos positivos o negativos: grandioso e imponente

cuando se lo vincula con el pasado o salvaje e insignificante cuando emerge en el presente.[18]



Fig. 16 *La última imagen donde se representa al indio en el papel moneda peruano es en el billete de 5 millones de Intis. Curiosamente, junto al naturalista italiano Antonio Raimondi, quien, como muchos personajes de su época, tenía una opinión negativa de los indios.*

Un procedimiento similar opera en el último papel moneda peruano en el que aparece un indio: el billete de 5 millones de Intis, emitido en enero de 1990 (Figura 16). Esta pieza, que en el anverso tiene el retrato de Antonio Raimondi (1824-1890); y en el reverso, la imagen extenuada del naturalista italiano, mientras es socorrido por un nativo, renueva el estereotipo del buen salvaje y ofrece al espectador un episodio de misericordia y a la vez de aparente reconciliación entre dos mundos. Esto, sin embargo, no necesariamente es lo que parece, ya que dicha imagen está constituida sobre un conjunto de oposiciones binarias que establecen relaciones de poder asimétricas entre el indio (semidesnudo, salvaje y anónimo) y el científico europeo (vestido, civilizado y con una identidad). Es así como, de forma velada, sobre el italiano recaen los atributos positivos (racionalidad, conocimiento, progreso) y los negativos sobre el indio (irracionalidad, superstición, atraso). Con ese recurso, además, que

[18] Tal razonamiento se observa en las campañas publicitarias de la "Marca Perú", promovidas por el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, desde marzo del 2011, en las que el indio es presentado como un ser noble e íntegro, enaltecido por su pasado ancestral. Ese mismo nativo, sin embargo, es visualizado, por funcionarios del gobierno y medios de comunicación, como violento y salvaje cuando levanta su voz de protesta ante las injusticias que lo asolan. Esto significa, entonces, que (para los que detentan el poder) la única imagen atractiva del indio es la que lo muestra neutralizado, sin voz ni identidad, casi como una pieza de museo. Para muestra, el infame texto "El síndrome del perro del hortelano" de Alan García, publicado en el diario El Comercio el 28 de octubre del 2007, en el que el nativo es representado como opuesto al progreso y, por lo tanto, responsable de los males que aquejan al país.

reduce a las culturas nativas a un primitivismo salvaje, se niega y oculta la complejidad cultural de estos pueblos que coexisten con otros conocimientos y una racionalidad distinta a la del mundo occidental, justificando, con ello, su posición subordinada dentro de la nación. Aunque tal vez esto no se observe de forma directa en la imagen analizada, hay un elemento que lo confirma: la distribución espacial de los personajes en el billete, en el que lo europeo tiene el lugar privilegiado y central, a diferencia del indio que es una figura incidental y anónima. Por otro lado, se devela también el hecho de que en el papel moneda peruano prima un imaginario criollo en el que los personajes indígenas, afroperuanos o femeninos están abiertamente invisibilizados. Con ello, quedaría demostrado que el patrón cognitivo del eurocentrismo se mantenía intacto tanto a principios como a finales del siglo XX.

3.3. Neoliberalismo sin indios

Esa perspectiva, incluso, se radicalizará aún más con la emisión del Nuevo Sol durante el primer gobierno de Alberto Fujimori en 1991. Esta nueva unidad monetaria, cuyo propósito era estabilizar la debilitada economía del país, formaba parte de un conjunto de reformas que buscaban insertar al Perú en la denominada “revolución transformadora” iniciada, en sus propios contextos, por Margaret Thatcher y Ronald Reagan en la década del ochenta del siglo pasado. El gobierno fujimorista, dentro de esta lógica, dejaba atrás el paradigma del Estado redistributivo para asumir “el modelo de economía de mercado como organizador de las relaciones sociales” (Contreras 2007: 367). Es así como, bajo este enfoque de corte neoliberal, los sindicatos y las organizaciones sociales, integrados mayoritariamente por indios y mestizos, perdían protagonismo para dar paso al individuo y el mercado como nuevos actores en este nuevo orden social. El Estado, en esa línea, conseguía eximirse de una serie de obligaciones y, en muchos casos, problemas sociales como la pobreza o el desempleo eran interpretados como “consecuencias del comportamiento personal, de defectos individuales e incluso de una elección” (Jones 2013: 19). En el billete, esta metamorfosis ideológica va a significar la eliminación de toda colectividad; por lo tanto, indios y mestizos desaparecerán del Nuevo Sol. En su lugar, junto a las figuras de José Abelardo Quiñones, Raúl Porras Barrenechea, Abraham Valdelomar, Jorge Basadre y Santa Rosa de Lima, van a emerger un conjunto

de espacios deshabitados entre los cuales se destacan: la fachada del Palacio de Torre Tagle, la Biblioteca Nacional y el Convento de Santo Domingo, en subrepticia restitución del poder político, intelectual y religioso de la nación. En ese marco, además, el ocultamiento de las clases subordinadas, como fuerza laboral racializada y explotada, servirá para sostener la supuesta desaparición de la clase trabajadora, cuya actividad manual, dentro del escenario capitalista, es observada, en comparación con el trabajo intelectual, “como algo indecente y obsceno que debe ocultarse al ojo público, más incluso que el sexo” (Žižek 2006: 108). En ese sentido, indios y obreros resultaban incómodos para el programa neoliberal y lo mejor, en cualquiera de los casos, era suprimirlos simbólicamente. Por lo tanto, la historia del papel moneda peruano del siglo XX culmina marcado por una serie de nuevas exclusiones y silencios.



4.
CAPÍTULO TERCERO
Vírgenes para la nación

La representación visual de la mujer en el papel moneda peruano está circunscrita a unas pocas imágenes que la han presentado, a lo largo del siglo XX, únicamente como figura alegórica, personaje indígena incidental, operaria de la industria textil y emblema religioso. La mitad de estas figuras femeninas, además, con excepción de las alegorías y el retrato de Santa Rosa de Lima, se caracterizan (como se verá a continuación) por tener un lugar insignificante y marginal en los discursos visuales de la nación.



Fig. 17 *Las alegorías femeninas de la Libertad, la República o la Patria tienen sus orígenes en diosas clásicas como Minerva o Ceres. De algún modo, para las sociedades secularizadas cumplían el rol de vírgenes profanas.*

4.1. Vírgenes profanas

El primer lote de billetes de la Libra Peruana de Oro, emitidos después de la creación del Banco de Reserva del Perú, se mandaron a imprimir, en junio de 1922, a la American Bank Note Company de Nueva York. Esta unidad monetaria, que había empezado a circular desde 1897, se caracterizaba por reproducir, en su totalidad, un imaginario eurocéntrico en el que la mujer aparecía únicamente en escenas idealizadas o en forma de alegorías representando conceptos abstractos como la Libertad, la República o la Patria. Los personajes masculinos, por el contrario, eran visualizados en distintas tareas ligadas a la extracción del

caucho, la explotación minera o la actividad petrolera. Esto, por ejemplo, se observa en la ½ Libra Peruana de Oro, la cual reproduce, en el anverso, el retrato de perfil y en plano busto de la alegoría de la Libertad (Figura 17), y en el reverso, a tres personajes masculinos, de ascendencia europea, laborando en la perforación de un pozo petrolero. Ambas imágenes, inofensivas en apariencia, están mediadas por un conjunto de roles de género que, a partir de la estereotipación, naturalizan una relación asimétrica entre hombres y mujeres. En ese sentido, al encarnarse ciertos conceptos (como la Libertad, la Patria o la República) como femeninos, se asume que tales ideales, dentro de un orden patriarcal, deben ser custodiados y protegidos por hombres, con lo cual se revela la instrumentalización de estas figuras femeninas. Según Simone de Beauvoir, esto se sustenta en el hecho de que los ideales que el hombre espera alcanzar, por lo general, los feminiza como un "Otro" esencial. La mujer entonces, desde ese punto de vista, es la representación material de la alteridad; por ello, casi todas las alegorías, tanto en el lenguaje como en la iconografía, son femeninas (Beauvoir 1956: 195).[19] En otras palabras, objetos configurados por y para la mirada masculina.

Ese uso instrumental de lo alegórico, personificado en formas femeninas, se observa también en los emblemas republicanos gestados a partir de la Revolución Francesa (1789). De hecho, desde el punto de vista de los revolucionarios, las alegorías femeninas eran un arma simbólica contra "la teoría política del gobierno monárquico" que, desde la Edad Media, había apelado a la figura masculina del rey como única personificación del Estado y la nación (Harvey 2008: 81). Es así como, a través de estas vírgenes profanas, los republicanos se oponían al absolutismo masculino del monarca y, al mismo tiempo, sacralizaban un nuevo orden social y político que debía ser venerado. Estas alegorías, sin embargo, no siempre se representaron de manera unívoca.

> Los adversarios del republicanismo frecuentemente retrataban [...] [a la Madre Patria o Marianne] como una campesina cualquiera o como una mujer sin control, lasciva, no mejor que una vulgar prostituta. Los burgueses respetables de ideas republicanas preferían figuras estáticas

[19] Según Peter Burke, en su libro *Visto y no visto*, desde la época de los griegos y quizás antes los conceptos abstractos han sido representados por figuras femeninas. Incluso, de acuerdo al historiador, hasta la Virilidad aparece representada por una mujer en el célebre diccionario de imágenes renacentista de Cesare Ripa titulado *Iconología* (1593).

con ropas y comportamientos clásicos, acompañadas de los símbolos requeridos de la justicia, la igualdad y la libertad [...]. Los revolucionarios [en cambio] querían un poco más de ardor en la figura (Harvey 2008: 82-83).

Sin duda, estas distintas representaciones, provenientes de posturas ideológicas antagónicas, ponen al descubierto el deseo masculino que, a partir de ciertos mitos occidentales, solo puede visualizar a las figuras femeninas como vírgenes inmaculadas o furcias rebeldes. Tales estereotipos, además, cuyos orígenes se remontan a la mitología clásica y judeocristiana, han servido para remarcar, a lo largo de la historia, que las mujeres deben ser virtuosas e íntegras; de lo contrario, si transgreden ese papel, lo que les espera es el vicio y la condena.



Fig. 18 *Las imágenes de la Libertad o la Patria en el papel moneda están configuradas, desde una mirada conservadora, que las representa como personajes imperturbables.*

Retomando el análisis del billete de ½ Libra Peruana de Oro, es evidente que en la alegoría de la Libertad predomina, una actitud apacible y reposada, similar a las figuras conservadoras imaginadas por los burgueses franceses casi un siglo y medio antes. Esto tiene sentido si tenemos en cuenta que, desde la Independencia del Perú (1821), las alegorías mantuvieron un aspecto hierático. Ese es el caso de las monedas de 20 Pesos (de 1855) y de 1 Sol (de 1864) en las que la figura de la Libertad, aunque aparece primero de pie y luego sentada, mantiene un aspecto solemne e inexpresivo que, de alguna manera, revela el

carácter conservador que les dio forma. Lo mismo sucede con la alegoría que aparece en la parte central del billete de 1 Sol de Oro, emitido en 1931 tras la creación del Banco Central de Reserva, en el que la Libertad, además de estar ataviada con los ropajes y accesorios del mundo clásico, se encuentra sentada de perfil y con la mirada perdida en el horizonte, neutralizando, con ello, cualquier gesto revolucionario que podría conectarla con las masas. En consecuencia, las alegorías expuestas en el billete peruano, tanto si representan a la Patria como a la Libertad, si están de pie o sentadas (Figura 18), ostentan en todo momento una actitud imperturbable y fría, acorde con los intereses de la ideología criolla y patriarcal que va a preferir a las vírgenes impolutas y petrificadas en desmedro de cualquier señal subversiva. Esto, por cierto, tiene su antecedente en el hecho de que la independencia nunca significó un cambio trascendental para las clases oprimidas y, por el contrario, siempre estuvo moldeada de acuerdo a los intereses de los grupos dominantes.

> [L]as repúblicas iberoamericanas no fueron un derivado político de las luchas de una clase media contra la clase dominante aristocrática. En lugar de ello, fueron estados creados desde arriba por las élites terratenientes coloniales que buscaron librarse de una metrópoli decadente cuyos representantes seguían monopolizando los privilegios políticos y económicos en las colonias (Thurner 2006: 28).

Frente a esta certeza, en el Perú, las alegorías femeninas (configuradas desde un imaginario eurocentrado) fueron un instrumento de la ideología criolla para sacralizar un aparente nuevo orden social, aun cuando, en la práctica, se seguía preservando la subordinación de los indios, los esclavos negros y las mujeres, tal como había ocurrido en la estratificada sociedad colonial. Asimismo, esta apropiación simbólica de lo femenino perpetuaba una jerarquía en la que los personajes masculinos eran vistos, de manera persistente, como sujetos que actúan; mientras, las figuras femeninas, como objetos pasivos y sublimados que debían poseerse.



Fig. 19 *En otro billete de esta serie se muestra a una niña cargando un cordero, en alusión directa a la pureza e inocencia que se supone son rasgos de la feminidad.*

Este último razonamiento, aunque con otros atributos, está presente también en las imágenes de Una Libra, las cuales van a volver a reproducirse, en 1931, en el billete de 10 Soles de Oro (Figura 19). En ambos casos, en el anverso izquierdo, se muestra a una joven sentada en una banca, con un canasto de flores sobre las piernas y una rosa en la mano derecha. En el centro del reverso, por su parte, aparece un personaje masculino, de pie y utilizando una perforadora de roca, al interior de un socavón minero (Figura 6). Al analizar con detenimiento estas escenas es posible encontrar dos elementos conectados con las actividades que estos personajes realizan: la flor y la roca, dos significantes que aluden a lo frágil y lo sólido, estableciendo una relación jerárquica entre lo femenino y lo masculino. Ella, en esos términos, representa la delicadeza y la debilidad, mientras él simboliza el vigor y la fuerza. Bajo esa operación simbólica, la mujer queda adherida al polo subordinado que la vincula a la docilidad. Y en sentido opuesto, el hombre obtiene el atributo del polo dominante que lo enlaza al poder. Desde otro punto de vista, las posturas y los oficios ejercidos por ambos personajes refuerzan también estas jerarquías sexuales. La figura femenina, por ejemplo, está sentada (en posición pasiva) y el personaje masculino se encuentra de pie (en posición activa). Por último, la mujer (con la flor) y el hombre (con la máquina), de algún modo, simbolizan también a la naturaleza y la civilización respectivamente. Esto último, la asociación de la mujer con la naturaleza, de acuerdo a la antropóloga Sherry

Ortner, ha sido uno de los argumentos que se ha utilizado para justificar la desvalorización y subordinación pancultural de las mujeres. Es decir, si la cultura, asociada a los hombres, era entendida como transformación de la naturaleza y, en consecuencia, colocada en un rango superior; entonces, la supuesta proximidad de las mujeres a la naturaleza, basadas en argumentos fisiológicos (maternidad), sociales (roles domésticos) y psíquicos (emotividad), las situaba en una posición inferior. “Dado que el proyecto de la cultura es siempre subsumir y trascender la naturaleza, si se considera que las mujeres forman parte de ésta, entonces la cultura encontraría ‘natural’ subordinarlas, por no decir oprimirlas” (Ortner 1979: 8). De hecho, estos mismos razonamientos fueron expresados, en el Congreso Constituyente de 1931, para evitar el sufragio de las mujeres.

> Defendiendo esta posición, el representante de Puno por el Partido Socialista del Perú, Francisco Pastor, había señalado que la mujer, debido a la función biológica de la maternidad, tenía una contextura peculiar y que, por sus particularidades anatómicas y fisiológicas, no era ni inferior ni superior al hombre, sino tan solo diferente. Esta diferencia asignaba roles: a la mujer, por ser psicológicamente más sentimental y emotiva que el hombre, se le había asignado el hogar y la familia, y era allí donde la mujer debía “afirmar sus virtudes”; por su parte, el hombre por ser “más intelectual”, estaba preparado para la “lucha por la vida” (Aguilar 2012: 264).

Todas estas conjeturas, empleadas en épocas distintas y desde esferas diversas, lo que hacen es revelar de forma irrebatible “la institucionalización de la desigualdad a partir del *género*” (Lamas 2013: 19). Llegado a este punto, es importante definir con mayor detalle qué es y cómo opera el género de acuerdo a los ejemplos presentados. Según Marta Lamas “el *género* es una construcción simbólica, establecida sobre los datos biológicos de la diferencia sexual” (2013: 12); es decir, mientras el sexo se refiere a las características fisiológicas y sexuales con las que nacemos, el género es la conceptualización cultural de esta diferencia a través de determinadas normas, roles o categorías que, aun cuando son variables en el tiempo, prolongan un sistema binario, asimétrico y desigual entre hombres y mujeres. En ese marco, la masculinidad y la feminidad deben entenderse como un constructo cultural y social que no tiene ninguna correlación con lo biológico. Por el contrario, son signos que no poseen un significado intrínseco y dependen, para poder ser comprendidos, de la diferencia establecida

culturalmente entre ambos. El mito occidental de lo masculino, en ese sentido, interpretado como fuerza y poder, adquiere significado solamente si el mito de lo femenino se sostiene sobre la debilidad y la obediencia. Estas oposiciones binarias, evidentemente, son construcciones culturales y de ninguna manera descripciones naturales de la realidad.



Fig. 20 *En el siglo XIX se podían encontrar algunas imágenes de indias como personajes centrales del billete. En el siglo XX, por el contrario, los discursos visuales del papel moneda tendrán un espacio minúsculo para ellas.*

Para poder comprender mejor tales postulados, la nueva iconografía del Sol de Oro, cuya emisión se autorizó con el Decreto Supremo N° 295 del 14 de agosto de 1968, durante el primer gobierno de Fernando Belaúnde Terry, presenta información valiosa sobre cómo se estructura un orden simbólico, en este caso de corte nacionalista, que instituye determinadas “fronteras de género” (Bourque 2013: 24) para delimitar las funciones y roles que, en el discurso visual de la nación, deben ocupar hombres y mujeres. Bajo este entramado, debo señalar que, en el Sol de Oro, aun cuando se insertan por primera vez a indios y mestizos en el papel moneda peruano, se excluye de manera categórica a la mujer. Los personajes centrales (pertenecientes a los periodos prehispánico, colonial y republicano) son en su totalidad hombres: Pachacútec (5 Soles de Oro), Garcilaso de la Vega (10 Soles de Oro), Túpac Amaru (50 Soles de Oro), Hipólito Unanue (100 Soles de Oro), Ramón Castilla (200 Soles de Oro), Nicolás de Piérola (500 Soles de Oro) y Francisco Bolognesi con Miguel Grau (1000 Soles de Oro). Dentro de ese universo masculino, sin embargo, hay una escena en el billete de 100 Soles de Oro que se puede considerar como una excepción,

debido a que, al costado del retrato de Hipólito Unanue, aparece (en primer plano) la imagen de dos estibadores y una mujer indígena, tendida en el suelo, con lo que parece ser una canasta que ha tumbado por accidente (Figura 20). En términos generales, la iconografía de este billete muestra cómo desde el poder se establece una jerarquía simbólica que, a partir de la distribución espacial de los personajes, sitúa al retrato del hombre criollo como elemento dominante, seguido de los estibadores y, en último término, la mujer indígena que, en este caso, está oprimida por su condición sexual, racial y económica. La subordinación de este personaje, en ese sentido, es el resultado de un conjunto de relaciones de poder organizadas y producidas, además del género, por categorías como la raza y la clase.

Esta configuración piramidal y asimétrica, diseñada para justificar los privilegios masculinos, cobra mayor significado si se tiene en cuenta que el género no solo opera en el plano simbólico sino también en otros niveles de la realidad. Al respecto, Joan Scott sostiene que, "el género como elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias percibidas entre los sexos" (2013: 289) comprende cuatro elementos interrelacionados: símbolos y mitos (Eva y María, contaminación y purificación, entre otros), conceptos normativos (doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas) instituciones y organizaciones sociales (la familia, el trabajo, la educación y la política) y, finalmente, formas en que se construye la identidad subjetiva de género.

> La contribución de Scott en la definición del género se encuentra en la articulación de tres niveles de análisis: macro (símbolos culturales y conceptos normativos), mezo (instituciones y organizaciones) y micro (identidad). A través del orden simbólico y las normas sociales del género (por ejemplo, el lenguaje) se otorgan valores a diferentes ámbitos de la vida humana. Las instituciones y organizaciones que constituyen el campo social transmiten esos símbolos y nociones normativos. Para decirlo en términos de Foucault, se encargan de establecer ciertas órdenes y formas de comportamiento, y constatar que éstas se cumplan: vigilar y castigar. Los sujetos constituyen sus identidades a través de las interacciones sociales en diferentes campos, incorporando, reproduciendo e innovando ese orden simbólico e institucional. De esa manera, estos tres niveles se interrelacionan mutuamente y nos permiten visualizar cómo se estructuran las relaciones de poder entre los sexos (Asakura 2004: 724).

Otro aspecto importante es el hecho de que “las categorías de género varían a lo largo del tiempo, y con ellas los territorios sociales y culturales asignados a hombres y mujeres” (Bourque 2013: 25). En ese sentido, en los distintos periodos de la historia del Perú, los roles de la mujer irán cambiando poco a poco, esto como producto de nuevos marcos simbólicos y jurídicos que van a penetrar en diversos ámbitos de la realidad. Por ejemplo, en la iconografía de los billetes de la Libra Peruana de Oro (1897-1930) y del Sol de Oro (1931-1968) la mujer es visualizada únicamente como una entidad abstracta, lo cual guarda correspondencia con el pensamiento de la época que no podía imaginarla de otra manera: tanto la mujer simbólica de las alegorías como la mujer real debían ser impolutas y permanecer bajo la protección de los hombres. Por ello, se le impone el rol de madre biológica y simbólica de la nación. El marco jurídico, además, afianza esta idea: el Código Civil de 1852, vigente hasta 1936, “condicionaba a la mujer estar bajo la ‘protección’ de ‘otro’, en la misma condición de los menores de edad, de los huérfanos y, hasta 1854, de los esclavos” (Aguilar 2012: 261). En resumen, dependiente del hombre en todo sentido. Esto, como es de suponer, no aplicaba necesariamente para la mujer de sectores populares que, en el Perú, debía salir a “trabajar para ayudar a mantener la casa o incluso cubrir totalmente los gastos familiares” (Cosamalón 2007: 412). A ello se debe, quizás, el hecho de que, en el billete de 100 Soles de Oro (1968-1975), aparezca una mujer indígena en un espacio público.

4.2. Mujer obrera

Otra representación de la mujer es la que aparece en el billete de 100 Intis (1985-1991), el cual, en el anverso, tiene el retrato de Ramón Castilla como imagen principal; y en el reverso, a una obrera dentro de una fábrica textil (Figura 21). Aunque esta escena amplía el número de representaciones visuales de la mujer en el papel moneda peruano, eso no significa que trascienda las jerarquías de género o que aminore la condición subordinada de las mujeres. Al contrario, la inserción de la mujer en las fábricas puede considerarse como un elemento de suma utilidad para el capitalismo debido a que, por lo general, los salarios más bajos han estado destinados a ella. Por otro lado, a través del trabajo doméstico

no remunerado, la mujer ha posibilitado también la reproducción de los trabajadores que el capitalismo necesita para extraer la plusvalía.

> La diferencia entre la reproducción de la fuerza de trabajo y sus productos depende, por lo tanto, de la determinación de lo que hace falta para reproducir esa fuerza de trabajo. Marx tiende a hacer esa determinación con base en la cantidad de mercancías -alimentos, ropa, vivienda, combustible- necesaria para mantener la salud, la vida y las fuerzas de un trabajador. Pero esas mercancías tienen que ser consumidas antes de que haya sustento, y no están en forma inmediatamente consumible cuando se adquieren con el salario. Es preciso realizar un trabajo adicional sobre esas cosas antes de que puedan convertirse en personas: la comida debe ser cocida, las ropas lavadas, las camas tendidas, la leña cortada, etcétera. Por consiguiente, el trabajo doméstico es un elemento clave en el proceso de reproducción del trabajador del que se extrae plusvalía (Rubin 2013: 40-41).



Fig. 21 *Al aparecer la mujer dentro de la industria textil, por asociación, nos remite a otra actividad que, de alguna manera, era impuesta a las mujeres: la costura. Desde el siglo XIX, este oficio formaba parte de los programas educativos y, evidentemente, estaba asociado al espacio doméstico.*

Esto significa entonces que las mujeres, sobre todo de las clases oprimidas, que laboran tanto en las calles como en fábricas, en muchos casos, no solo tienen la obligación de velar por sus respectivos oficios, sino también por el mantenimiento de sus hogares y la reproducción de la fuerza de trabajo. Visto de esa manera, la obrera de la fábrica textil estaría sometida a nuevas y complejas formas de dominación y explotación.

4.3. Santa nación

Con la circulación del Nuevo Sol en 1991, durante el primer gobierno de Alberto Fujimori, las jerarquías de género se reforzarán nuevamente al colocar a un conjunto de personajes masculinos como figuras centrales del billete peruano. Entre estas personalidades, sin embargo, se va a incluir también la primera representación de una mujer con una identidad reconocible en el papel moneda peruano: me refiero a Isabel Flores de Oliva (1586-1617) o Santa Rosa de Lima, en el billete de 200 Nuevos Soles (Figura 22). La elección de este personaje, definitivamente, encierra múltiples connotaciones debido a que, a partir de su canonización el 12 de abril de 1671, su figura empezó a ser utilizada como emblema de causas diversas.

> ¿Quiénes eran los legítimos herederos del imperio justo de Santa Rosa, Aurora de Indias? La respuesta es compleja y múltiple pues los españoles, los criollos, los indios y los mestizos -ya fuere como grupo social o por medio de alianzas políticas- intentaron en algún momento de la historia apropiarse de Rosa para consolidar su soberanía política (Mujica 1995: 186).



Fig. 22 *La imagen del billete de Santa Rosa de Lima, símbolo de pureza y sacrificio, está basada en un retrato de cuerpo entero que, en el siglo XIX, pintó Francisco Laso.*

Esto podría significar, entonces, que su inclusión en el papel moneda peruano es una vía más que, a través de la figura de la santa, busca legitimar una determinada postura política. En este caso, una ideología de corte neoliberal que, entre sus principales preceptos, antepone al consumidor frente al ciudadano

y a lo privado por encima de lo público. Por otro lado, esta imagen religiosa, actualiza ciertos estereotipos de género, asociados al marianismo, como "el culto a la superioridad espiritual femenina" basada en la creencia de que "las mujeres son semidivinas, moralmente superiores y espiritualmente más fuertes que los hombres" (Stevens 1974: 17). Esto, además, como la contraparte del machismo.

> Según los análisis dualistas, la herencia colonial y patriarcal, nos deja una sociedad de esferas netamente separadas y mutuamente complementarias: "La mujer en la casa, el hombre en la calle". La mujer era la "reina del hogar" y la encarnación de todos los valores de la intimidad, el afecto y la lealtad del grupo. El hombre, su opuesto complementario, debería proteger del mundo exterior el sagrado santuario de la familia y proveer su sustento (Fuller 1996: 12).

Esta dualidad machismo/marianismo despliega, sin duda, una serie de oposiciones binarias que construye a lo femenino en oposición a lo masculino. Bajo esas condiciones, características como la dependencia, la fragilidad o la sentimentalidad son atribuidas a las mujeres. Y, por el contrario, la independencia, la fuerza o la racionalidad recaen, de forma privilegiada, sobre los hombres. Estas dualidades, además, se evidencian claramente en el anverso de los billetes del Nuevo Sol, donde los cuatros personajes masculinos (José Abelardo Quiñones, Raúl Porras Barrenechea, Abraham Valdelomar y Jorge Basadre) están ligados a la esfera pública a partir de roles diversos: el militar, el diplomático, el escritor y el historiador. La mujer, por su parte, está encadenada simbólicamente a un solo rol: el de santa, asociada además a la esfera privada y a valores marianos como la pureza, el sacrificio, la virtud, la abnegación o la inocencia.

Definitivamente, estas representaciones son cuestionables por todo lo que silencian, debido a que ocultan las luchas que, a lo largo del tiempo, las mujeres han entablado para lograr su reivindicación en la historia nacional. El discurso visual de los billetes, en ese sentido, mantiene un orden colonial/patriarcal que encadena a la mujer al rol de madre o santa. Es decir, hay una reticencia para representar (o imaginar) a la mujer en otro tipo de ámbito que no sea el doméstico. Por lo tanto, se sigue promoviendo una sociedad estructurada de forma desigual. Para entender esta asimetría, hay un término que puede resultar útil para este análisis: la injusticia. Según Nancy Fraser

(2000), se pueden distinguir dos definiciones sobre este concepto: (1) la injusticia socioeconómica (como la explotación, la marginación o la privación de los bienes materiales) y (2) la injusticia cultural o simbólica (la dominación cultural, el no reconocimiento o el irrespeto). Dentro de ese esquema, se distinguen, además, tres tipos ideales de colectividad social: las clases explotadas, las sexualidades menospreciadas y las colectividades bivalentes. Las primeras, se ajustan al modelo redistributivo de justicia, las segundas al modelo del reconocimiento y, el tercer grupo, se sitúan en punto medio debido a que comparten las características (o privaciones) de ambas. Por lo tanto, cuando en los primeros capítulos de esta investigación, se menciona a la raza como un instrumento eficaz de dominación, debemos añadir también al género debido a que estas dos categorías se reconocen como "colectividades bivalentes paradigmáticas". Es decir, padecen simultáneamente de injusticia socioeconómica y simbólica. El problema con estas colectividades bivalentes surge a partir de que, en apariencia, las soluciones para ambas injusticias están relacionadas a objetivos opuestos. La injusticia económica, por ejemplo, se traduciría en una reestructuración político-social (redistribución del ingreso o reorganización de la división de trabajo) eliminando las diferencias (como las de género) y, por su parte, la solución a la injusticia cultural requeriría de cambios culturales y simbólicos (revaluar, por ejemplo, a las identidades excluidas) reconociendo las diferencias.

> El resultado es que la política de reconocimiento y la política de la redistribución aparentan tener objetivos mutuamente contradictorios. Mientras que la primera tiende a promover la diferenciación de grupo, la segunda tiende a socavarla. Por consiguiente, las dos clases de exigencias están en conflicto entre sí; pueden interferir, o incluso ir una en contra de la otra (Fraser 2000: 8).

Por lo tanto, es importante reconocer esta sutil diferencia para poder estructurar cambios que permitan alternativas de redistribución y reconocimiento sin que una interfiera con la otra. En ese sentido, las mujeres o las comunidades indígenas (así como otros sectores excluidos de la sociedad) necesitan que, por un lado, se acorten las diferencias socioeconómicas y, por otro, se reconozcan sus especificidades permitiéndoles desenvolverse en un escenario más justo. Esto significa, retornando a los billetes, que las colectividades bivalentes, como

es el caso de las mujeres, necesitan ser representadas a partir de sus diferencias y no solo desde la mirada reduccionista que las coloca, al igual que al indio, como el “Otro”. En ese sentido, estos grupos necesitan dos soluciones aparentemente contradictorias. Es decir, a la vez, necesitan afirmar y negar su especificidad. En consecuencia, la necesidad de ampliar las representaciones visuales de las mujeres en el papel moneda peruano es una tarea pendiente para resarcir la injusticia simbólica a la que han estado sometidas a lo largo de la historia del papel moneda peruano.



5.
CONCLUSIONES

Las representaciones visuales del papel moneda peruano del siglo XX son la prueba tangible de la permanencia y continuidad de un patrón de poder colonial que, a partir de la raza, la clase y el género, fomenta la exclusión visual, no solo del indio, sino también de la mujer y otros grupos subalternos que, al no tener representatividad, se ven marginados del entramado simbólico de la nación. Frente a este exilio, emprendido desde el poder, resulta de suma importancia que se desestabilicen "los imaginarios hegemónicos" (Vich 2014: 89) insertando (en el billete) nuevas identidades que históricamente hayan estado en los márgenes de los discursos de la nación. Solo de esa manera, en términos simbólicos, es posible fracturar el patrón cognitivo colonial que monopoliza los repertorios visuales del papel moneda exclusivamente con personajes masculinos, burgueses e ilustrados.

Debo subrayar, por otro lado, que este mecanismo de exclusión y jerarquización, necesita analizarse también desde una perspectiva que entienda al poder como un entramado que, además de operar en todo tipo de relaciones, se encuentra en todas partes; es decir, no consiste en "un sistema general de dominación ejercida por un elemento o grupo sobre otro", sino "se está produciendo a cada instante, en todos los puntos, o más bien en toda relación de un punto a otro" (Foucault 2011: 86-87), tal como se observa, por ejemplo, en el billete de 100 Soles de Oro (Figura 20), donde se reproduce una escala de visibilidad en la que el hombre criollo, en la figura de Hipólito Unanue, es el personaje ilustre que invisibiliza a las masculinidades subalternas que, a su vez, eclipsan a la mujer indígena, ubicándola como el "Gran Otro". Es importante, destacar este aspecto porque las relaciones de poder están entrelazadas, en algunos sujetos, por factores múltiples que justifican su opresión.

Asimismo, dentro de esta red de relaciones de poder, resulta imprescindible advertir la eclosión de puntos de resistencia, los cuales "constituyen excepciones, casos especiales" que "introducen en una sociedad líneas divisorias que se desplazan rompiendo unidades" (Foucault 2011: 90). El arte, en esa perspectiva, tiene un lugar destacado en dichos procesos de descentramiento que transgreden los imaginarios del poder. Propongo, al

respecto, un ejemplo: mientras en la década del noventa del siglo pasado la figura de Santa Rosa de Lima (reproducida en el billete de 200 Soles) legitima un orden neoliberal conservador; desde otro punto de vista y un contexto distinto, el artista Sergio Zevallos interviene, profana y desacraliza “violentamente la memoria social y religiosa” de este personaje revelando aspectos reprimidos que, por lo general, son enmascarados por aquellas ideologías conservadoras.

> En la serie Estampas (1982), Zevallos modifica de forma obscena varios retratos históricos de Santa Rosa, embistiendo los discursos religiosos de sometimiento y profanando la imagen mística hasta convertirla en un paisaje sadomasoquista de fantasías incestuosas y homoeróticas. Los collages y dibujos de Zevallos revierten el autoritarismo racial y sexual que la memoria viva de la colonización ejerce sobre los cuerpos, poniendo en escena una representación de Santa Rosa en guerra donde el ‘blanqueamiento’ histórico de su imagen producto de su canonización es confrontado por los deseos sexuales reprimidos y sus orígenes mestizos (López 2014: 13).

Finalmente, tras este análisis crítico de las representaciones visuales del papel moneda peruano, debo concluir señalando un último aspecto que considero imprescindible: la necesidad de una reorientación conceptual que impulse nuevas formas de conocimiento más allá de las instituidas por la racionalidad eurocéntrica y sus sistemas de dominación y explotación con el objetivo de abolir y descolonizar aquellos discursos visuales hegemónicos que, de manera insistente, representan a la nación únicamente como un corpus de recursos humanos, naturales y culturales que, en todo lugar y en todo momento, deben ser dominados y explotados.

6.
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Roisida

2012 "Vía crucis de las mujeres peruanas para salir de la marginación política, 1924-1956. *Nosotros también somos peruanos. La marginación en el Perú. Siglos XVI a XXI*. Lima: PUCP, pp. 259-294.

ALFAGEME, Augusta y otros

1992 *De la moneda de plata al papel moneda. Perú 1879-1930*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú.

ANDERSON, Benedict

1993 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

ASAKURA, Hiroko

2004 "¿Ya superamos el 'género'? Orden simbólico e identidad femenina". *Estudios Sociológicos*. México D.F., volumen 22, número 66, pp. 719-743. Consulta: 10 de octubre de 2017.

https://estudiossociologicos.colmex.mx/index.php/es/article/view/363/363

BARTHES, Roland

1991 *Mythologies.* New York: Noonday Press.

1986 *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Editorial Paidós.

BEAUVOIR, Simone de

1956 *The Second Sex*. Gran Bretaña: Lowe & Brydone.

BHABHA, Homi

2002 *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

BOURQUE, Susan y otros

2013 "El concepto de género". *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México D.F.: UNAM, pp. 21-33.

BURKE, Peter

2001 *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

CONTRERAS, Carlos y Marcos CUETO

2007 *Historia del Perú Contemporáneo. Desde las luchas por la independencia hasta el presente*. Cuarta edición. Lima: IEP.

COSAMALÓN, Jesús

2007 "'Soy yo la que sostengo la casa'. El trabajo femenino en Lima". *La mujer en la historia del Perú (siglos XV al XX)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso, pp. 379-427.

CUMMINS, Thomas

2003 "Imitación e invención en el barroco peruano". *El barroco peruano*. Dos volúmenes. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 27-59.

DARGENT, Eduardo

1979 *El billete en el Perú*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú.

FLORES GALINDO, Alberto

2005 *Buscando un inca. Identidad y utopía en los andes*. Lima: Sur.

FOUCAULT, Michel

2011 *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*. Tercera edición. México: Siglo Veintiuno.

FRASER, Nancy

2000 ¿De la redistribución al reconocimiento? Dilemas de la justicia en la era "postsocialista". *New Left Review*. Madrid, número cero, pp. 1-30. Consulta: 8 de noviembre de 2015.

https://newleftreview.es/issues/0/articles/nancy-fraser-de-la-redistribution-al-reconocimiento-dilemas-de-la-justicia-en-la-era-postsocialista.pdf

FUENTES, Manuel Atanasio

1866 *Sketches of the Capital of Peru, Historical, Statistical, Administrative, Commercial and Moral*. Londres: Trübner & Co.

FULLER, Norma

1996 "En torno a la polaridad marianismo-machismo". *Hojas de Warmi*. Sevilla, número 7, pp. 11-18. Consulta: 30 de marzo 2015.

http://institucional.us.es/revistas/warmi/7/2.pdf

HALL, Stuart

2010 *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Lima: IEP.

HARVEY, David

2008 *París, Capital de la Modernidad*. Madrid: Akal Ediciones.

HOWELLS, Richard y Joaquim NEGREIROS

2013 *Visual Culture*. Segunda Edición. Cambridge: Polity.

JONES, Owen

2013 *Chavs. La demonización de la clase obrera*. Madrid: Capitán Swing.

KLARÉN, Peter

2004 *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: IEP.

KRISTAL, Efraín

1991 *Una visión urbana de los andes. Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú 1848-1930*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

LACEY, Nick

1998 *Image and Representation. Key Concepts in Media Studies*. Londres: Macmillan.

LAMAS, Marta

2013 *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México D.F.: UNAM.

LITUMA, Leopoldo

2011 *El verdadero rostro de Túpac Amaru. (Perú, 1969-1975)*. Lima: Pakarina Ediciones.

LÓPEZ, José Ignacio

1988 “La época del rompimiento (1780-1824)”. *Nueva Historia General del Perú*. Quinta edición. Lima: Mosca Azul, pp. 87-105.

LÓPEZ, Miguel

2014 “Exorcismos tóxicos. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo”. *Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)*. Lima: MALI, pp. 2-27.

MAJLUF, Natalia

1996 *The Creation of the Image of the Indian in 19th-Century Peru: The Paintings of Francisco Laso (1823-1869)*. Tesis de doctorado en Historia del Arte. Austin: The University of Texas at Austin, Department of Art and Art History.

MÉNDEZ, Cecilia

2011 “De indio a serrano: nociones de raza y geografía en el Perú (siglos XVIII-XXI)”. *Histórica*. Lima, volumen 35, número 1, pp. 53-102. Consulta: 3 de septiembre de 2015.

http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/2812

2000 *Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*. Segunda edición. Lima: IEP. Consulta: 6 de febrero de 2015.

http://repositorio.iep.org.pe/handle/IEP/865

MITCHELL, J.W.T.

2002 *Landscape and power*. Segunda edición. Chicago: The University of Chicago Press.

MONDOÑEDO, Patricia

2002 *José Olaya: La obra disímil en la producción pictórica de José Gil de Castro*. Tesis de licenciatura en Arte. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Consulta: 13 de junio de 2018.

https://sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtualData/Tesis/Human/Mondo%C3%B1edo_M_P/t_completo.pdf

MUJICA, Ramón
1995 “El ancla de Santa Rosa de Lima: mística y política en torno a la patrona de América”. *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 53-211.

O’PHELAN, Scarlett
2013 *Mestizos reales en el virreinato del Perú: indios, nobles, caciques y capitanes de mita.* Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

ORLOVE, Benjamin
1993 “Putting Race in Its Place: Order in Colonial and Postcolonial Peruvian Geography”. *Social Research*. Maryland, volumen 60, número 2, pp. 301-336. Consulta: 22 de noviembre de 2018.

https://www.jstor.org/stable/40970740

ORTEMBERG, Pablo
2014 *Rituales del poder en Lima (1735-1828). De la monarquía a la república*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

ORTNER, Sherry
1979 “¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?”. *Antropología y feminismo*. Barcelona: Anagrama, pp. 1-24. Consulta: 15 de abril de 2016.

https://museo-etnografico.com/pdf/puntodefuga/150121sherryortner.pdf

POOLE, Deborah
2000 *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur.

PRAKASH, Gyan
2001 “La imposibilidad de la historia subalterna”. *Convergencia de tiempos: estudios subalternos/contextos latinoamericanos estado, cultura, subalternidad*. Amsterdam: Rodopi, pp. 61-70.

PRATT, Mary Louise

2003 *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Londres: Routledge.

PRINCE, Carlos

1890 *Lima antigua. Tipos de antaño*. Lima: Imprenta del universo.

QUIJANO, Aníbal

2014 *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: Clacso.

QUIROZ, Alfonso

2013 *Historia de la corrupción en el Perú*. Segunda edición. Lima: IEP.

RANCIÈRE, Jacques

2009 *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Lom.

ROSE, Gillian

2016 *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials*. Cuarta edición. Los Ángeles: Sage.

RUBIN, Gayle

2013 "El tráfico de mujeres: Notas sobre la 'economía política' del sexo". *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México D.F.: UNAM, pp. 35-96.

SALINAS, Alejandro

2011 *Cuatros y billetes: crisis del sistema monetario peruano, 1821-1879*. Lima: IEP.

SANTOS, Milton

2004 *Por otra globalización: del pensamiento único a la conciencia universal*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

SAUSSURE, Ferdinand de

2011 *Course in General Linguistics*. New York: Columbia University Press.

SCOTT, Joan

2013 "El género: una categoría útil para el análisis histórico". *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México D.F.: UNAM, pp. 265-302.

SHOHAT, Ella y Robert STAM

2014 *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. Segunda edición. London: Routledge.

STEVENS, Evelyn

1974 "El marianismo: la otra cara del machismo en América Latina". *Diálogos. Revista de Artes, Letras y Ciencias Humanas*. México, volumen 10, número 1, pp. 17-24.

THURNER, Mark

2006 *Republicanos andinos*. Lima: IEP.

VICH, Víctor

2014 *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos aires: Siglo Veintiuno.

YEPES, Ernesto

1988 "El desarrollo peruano en las primeras décadas del siglo XX". *Nueva Historia General del Perú*. Quinta edición. Lima: Mosca Azul, pp. 137-159.

ZEGARRA, Margarita

2007 "Roles femeninos y perpectivas sociales en las décadas iniciales de la República. Una aproximación". *La mujer en la historia del Perú (siglos XV al XX)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso, pp. 499-551.

ŽIŽEK, Slavoj

2006 *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Buenos Aires: Debate.

7.

APÉNDICE

Fuente de las imágenes

Fig. 1 BCR https://cutt.ly/7hDLKfg

Fig. 2 NumisCorner https://cutt.ly/yhDHqbT

Fig. 3 Colección personal

Fig. 4 NumisBids https://cutt.ly/5hDHEx3

Fig. 5 Arequipa Tradicional https://cutt.ly/zhDJzNF

Fig. 6 BCR https://cutt.ly/7hDLKfg

Fig. 7 Numista https://cutt.ly/GhDJLl6

Fig. 8 Colección personal

Fig. 9 Colección personal

Fig. 10 Colección personal

Fig. 11 Colección personal

Fig. 12 Icollector https://cutt.ly/ChDKHMb

Fig. 13 Icollector https://cutt.ly/IhDKIJF

Fig. 14 Colección personal

Fig. 15 Colección personal

Fig. 16 My Numi https://cutt.ly/yhDLqRl

Fig. 17 WorthPoint https://cutt.ly/WhDLpr0

Fig. 18 Colección personal

Fig. 19 Colección personal

Fig. 20 Colección personal

Fig. 21 Colección personal

Fig. 22 BCR https://cutt.ly/7hDLKfg